BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 12 DICEMBRE 1955

Sommario

Disegni di Sergio Agostini

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1955

Renato Castellani

I

Scarsi e nemmeno troppo recenti sono i panorami critici sull'opera di Renato Castellani: dopo i saggi di Castello, Ghelli, Solaroli, restano parecchie analisi singole ai film, e i contributi un po' affrettati, nelle rispettive storie, di Lizzani e Gromo. Troppo poco per un regista indubbiamente di notevole interesse, e il cui valore non è certo minore di quello di un Lattuada, di uno Zampa o di un De Santis, ai quali però è stata dedicata ben piú vasta letteratura. Non che si tenti qui una sopravalutazione dell'opera di Castellani, verso il quale anzi la critica è stata per lo piú aperta e comprensiva; si intende invece un approfondimento, una rilettura che precisi oltre tutto la posizione del regista nei confronti della storia del cinema italiano, specialmente alla luce dell'ultima sua esperienza, che permette certo valutazioni e definizioni piú sicure.

Superata ad esempio rimane ormai quella tesi, avanzata da Gromo e accettata da Castello, che voleva nel regista, almeno potenziale, « la stoffa del satirista ». Dove si è voluto ingrandire oltre misura quella vena ironica, con non poche evasioni nel faceto, che è stata sempre una delle costanti di Castellani, persino da *Un colpo di pistola* a *Giulietta e Romeo* (che hanno personaggi visti sotto specie di manifesta ironia: nel primo, la fanciullina brutta e segretamente innamorata; e, nel secondo, dopo la figura del frate, la nutrice sciocca e chiacchierona).

A tale vena dovrà ora essere aggiunto un altro motivo che in questo autore sempre piú si chiarifica e che infine, in mezzo ai troppo rammentati estetismi, è quello che piú viene a contare, la dimensione positiva e leggera a un tempo, che gli uomini e le cose assumono, per cui nell'animo dei personaggi c'è un qualco-

sa di festoso, spesso, e quasi sempre un motivo di speranza. Le figure che Castellani è andato fino ad oggi dipingendo con pennello vivace sono sempre figure *attive,* in possesso di ciò che potrebbe definirsi « fiducia di cuor giovane », anche se questa positività resta imprecisata, non motivata. Eppure, è proprio cercando di esprimere questo attivismo un po' epidermico, che si è svolto il cammino non troppo sicuro di Castellani. In *Un colpo di pistola* (1941) esso era soffocato piú che sotto i « formalismi », per quel momento necessari, tra i romantici svenimenti e i cuori esulcerati (sebbene alla fine del film riuscisse vagamente ad aver la meglio); in *Zazà* (1942) la prevalenza romantica cedeva a un piú acceso estetismo; ed era soltanto ne *La donna della montagna* (1943), che la tendenza finora piú nascosta dal regista veniva per lo meno a equivalere gli altri interessi. Non a torto Soraloli consigliava, « *a chi scriverà un saggio critico completo su Castellani* », di ricercare in quel film, « *sepolta tra le cose poco felici... la chiave della sua personalità* » (1). Proprio da *La donna della montagna,* sebbene in mezzo a psicologismi di lega piuttosto bassa, si farà luce sempre più quella « fiducia », che pur variamente atteggiandosi costituirà il fondo di questo regista, trovando in *Due soldi di speranza* il suo piú efficace risultato.

Muovendo da queste considerazioni generali, sarà quindi piú facile seguire le tracce di Castellani, fin da quando, nell'ormai lontano 1936, egli prendeva i primi contatti col cinema, nella peregrina veste di « assistente militare », per gli esterni, ne *Il grande appello* di Camerini. In quell'epoca, difficile — com'è noto — e piena di compromessi, il nostro cinema attraversa, dopo l'intelligente ma breve gestione Cecchi-Toepliz della seconda « Cines », un periodo di grigio conformismo. Cosicché i tempi sembravano tutt'altro che favorevoli allo sboccio di giovani forze. Ma Castellani e molti altri, quali Soldati, Lattuada, Poggioli e persino Visconti, De Sica, Rossellini stavano nascostamente forzando gli eventi. L'anno '40 è un po' il segno d'intesa, in cui molte aspirazioni prendono o stanno per prendere corpo, in tutti questi giovani. I cortometraggi di Rossellini, la prima timida apparizione di De Sica, l'*Addio giovinezza* di Poggioli, i già presenti e tepidi formalismi di Soldati, sono l'incipiente formicolio

---

(1) LIBERO SOLAROLI: *Da* Rotaie *a* Ossessione - *L'assistente militare raccontava soggetti,* in « Cinema Nuovo », anno II, n. 12, 1 giugno 1953, pag. 344.

di qualcosa che sta movendosi (e stimoli notevoli verranno anche dalla critica).

Proprio nel '40, dopo parecchie sceneggiature, che lo han posto a contatto con registi « di grido », quali Genina, Camerini e Blasetti, il giovane Castellani ottiene un primo risultato: è infatti soggettista, sceneggiatore e aiuto-regista di *Un'avventura di Salvator Rosa*, accanto ad Alessandro Blasetti. Il film aveva gaie trovate, ironie beffarde e molti colpi di scena, ignoti all'autore di 1860, e dovuti senza dubbio all'impegno inventivo del nuovo « aiuto »; il cui apporto però non può — come invece sembra voler suggerire Castello — andar oltre la superficie; e giustamente scrisse Filippo Sacchi, in una critica al film: « *E' la prima volta in vita sua che Alessandro Blasetti è francamente divertente: questo senza perdere le migliori qualità del suo stile* » [2]. Castellani, oltre a dare il suo apporto, consolidava la sua preparazione, e quando, l'anno dopo, presentava ai produttori il trattamento di *Un colpo di pistola,* questo era « *già talmente elaborato (e nessuno glie lo aveva ordinato né pagato) che era impossibile, per chi lo leggesse, non vedervi già il film* » [3]. L'opera, che ebbe discreto successo, era derivata da una novella di Puskin, e fin dalle prime immagini rivelava le intenzioni del suo autore. Alla facilità introduttiva della pista di pattinaggio, leziosa nei suoi recinti, dame e cavalieri in costumi ottocenteschi, contrastava l'immagine del suicida, dinamico punto nero oscillante sulla crosta ghiacciata del lago. Ma subito, l'accorgimento di bravura: il rumore del ghiaccio che s'incrina vien ripreso ingiustificamente dalla musica diffusa in una stanza d'albergo, dove poi si svolgeranno altri episodi. Il passaggio, tutto formale, per analogia fonica, direbbero i testi, è indicativo. La maniera di questo primo Castellani è tutta improntata e compiaciuta di simili vacui preziosismi. La « fiducia » di cui si diceva, è sí avvertibile tra le righe, specialmente nella protagonista del film, Mascia — una troppo sensitiva Assia Noris — che ricordiamo danzare felice nella sala deserta e polverosa, dove, per la sua presenza, sembrano evocate le musiche e il brio della prossima festa. Ma i languori e i duelli (mancati); gli studiati atteggiamenti degli ufficiali al bigliardo, dove un rivale ostacola l'altro nel suo gioco sedendosi sui bordi del tavolo, dando origine alla lite; il paesaggio che s'ispirava esteriormente negli alberi fronzuti a

(2) FILIPPO SACCHI: recensione, in « Il Corriere della Sera », 3 febbraio 1940.

(3) LIBERO SOLAROLI, *op cit.*, pag. 344.

certa pittura ottocentesca (D'Azeglio?), e tutto un frigido linguaggio, non soltanto fotografico, facevano pensare a uno sternberghiano epigone di derivazione provinciale.

Non si vogliono ripetere qui gli anatemi che già alla sua uscita lanciava contro il film il bollente De Santis, riprovando « *gli insopportabili sentimentalismi all'acqua di mammole e viole* », nonché il « *facile giuoco oleografico* » (4). Gioverà invece notare, dopo il susseguente *Zazà* (1942) — in cui i filtrati effetti luministici attraverso persiane socchiuse, e la compiaciuta esibizione di merletti, pizzi bianchi e calze nere, denunciavano « *addirittura l'ossessione del mito sternberghiano* » (5) — che nell'educazione del giovane Castellani l'apporto d'un Blasetti e di un Camerini non aveva voluto dire che tirocinio tecnico, un impadronirsi del linguaggio cinematografico, mentre maggior presa aveva avuto il barocco pieno di seduzioni visive di *Capriccio spagnolo* (1935), allora molto in alto nella rosa del gusto (era considerato un classico e una lezione di « stile », mentre non era che l'ultimo paravento dell'ispirazione ormai inaridita di Sternberg). Sarà soltanto ne *La donna della montagna* che la gelida pretensiosità del primo Castellani comincerà, sebbene infelicemente, e nel modo già indicato, a sciogliersi.

II

Il « formalismo », è stato detto, era uno dei pochi modi di reagire al clima ufficiale: rinchiudersi cioè tra preziose immagini, e ignorare ciò che avveniva all'esterno (di cui si superava almeno certa faciloneria). Lo stesso atteggiamento di Castellani assunsero allora Soldati, Lattuada, e, in modo minore, anche Poggioli, venendo a formare cosí quella schiera estetizzante che doveva poi sperdersi nel precipitare della guerra, all'avvento di motivi ben nuovi e vivificatori.

Un colpo di pistola e *Zazà* servono in tal modo, nella storia del nostro cinema, a confermare una situazione, ma non hanno in sé nulla di originale; sono l'indice di un *punto limite* cui si doveva pur giungere: il bel cinema fine a se stesso, « *l'esercizio*

---

(4) GIUSEPPE DE SANTIS: *Un colpo di pistola,* in « Cinema », v.s., anno VII, n. 156, 25 dicembre 1942, pag. 752.

(5) NINO GHELLI: *Profili - Castellani,* in « La rivista del cinematografo », anno XXVI, n. 4, aprile 1953, pag. 7.

da giocoliere » che rischiava « *subito di diventare fuori moda nel quadro di una cultura che di mese in mese* » andava « *bruciando le tappe del proprio rinnovamento* » (6).

Esplode così, nel clima completamente diverso del 1945, la lezione umanissima di *Roma città aperta,* e l'anno dopo quella, che scendeva non meno profondamente in ferite brucianti, di *Sciuscià*. In quest'ora di libertà, in cui gli intellettualismi erano stati spazzati senza rimedio, e premeva negli animi un desiderio vivo e legittimo di documentazione, di reale impadronimento delle cose, il bagaglio che Castellani si portava dietro, le esperienze passate, potevano costituire una remora non leggera. Così come la costituirono per Lattuada e Soldati, in cui è dato sempre di cogliere, specie per il primo, un interno dissidio tra preziosismo e interessi più fecondi. Si trattava infatti di gettare alle ortiche tutti i tentativi precedenti e di abbracciare con somma fede la nuova strada che Rossellini e De Sica mostravano, quella del neorealismo; oppure rimanere a mezzo, come Lattuada, tra il vecchio e il nuovo, con maggiori propensioni per il nuovo, ma sempre portandosi dietro insolubili scorie. Castellani non scelse né l'una né l'altra soluzione, assumendo un atteggiamento che potremmo dire di massima prudenza. Capì, naturalmente, che non era più tempo di andare a caccia di farfalle sternberghiane, e si liberò di questo suo primo amore con notevole facilità (tanto da far pensare che la sua fosse adesione piuttosto superficiale, e quindi non dettata da intime consonanze); ma scarso interesse suscitarono in lui i temi che con grande e totale impegno venivano dibattendo i suoi contemporanei. Pensò, è vero, nelle oscure giornate romane che andarono dall'8 settembre del '43 alla Liberazione, costretto a una quasi forzata prigionia volontaria, un film sulla Resistenza, che rifletteva in parte la sua situazione. Ma dopo quel soggetto, che « non fu realizzato », come scrive lo stesso Castellani « *perché a detta dei produttori non vi succedeva nulla* » (7) gli interessi del regista furono piuttosto diversi da quelli di un Rossellini, o di un Germi e un De Santis, che venivano allora rivelandosi. Non che egli si estraniasse del tutto da quanto stava avvenendo; si teneva semplicemente ai margini.

Su una linea di « attesa », e con intenti bonariamente, anche se non scopertamente, commerciali, è tuttavia l'ancora acer-

---

(6) CARLO LIZZANI: *Il cinema italiano,* Parenti, Firenze, luglio 1953, pag. 125.

(7) In « Domande e risposte », *Bollettino del neorealismo,* n. 2, allegato al n. 57 di « Cinema Nuovo », anno IV, n. 57, 25 aprile 1955.

bo *Mio figlio professore* (1946), col quale, se non altro, l'autore si liberava della polvere passata. Era una commediola dal finale intinto di lacrimette, dove Fabrizi non ricordava menomamente la sua interpretazione di *Roma città aperta,* ma nel cui personaggio — un bidello che a costo di sacrifici riesce a far studiare il figlio, e ad averlo professore nelle cattedre del suo stesso liceo — s'intravede con chiarezza quella dimensione positiva, basata su una fiducia di sé e della vita, che colorirà ormai in varie tinte e sempre acquistando una piú accentuata festosità, le opere successive.

Dove la posizione di Castellani nei confronti del neorealismo si precisa (tanto da rimanere pressoché immutata fino a *Due soldi di speranza*), è in *Sotto il sole di Roma* (1948), film che resta, fino a questo punto dell'indagine, il suo di maggior impegno, e anche di superiore sincerità. Presentato a Venezia, l'opera ebbe notevoli riconoscimenti sia da parte della critica che del pubblico. Persuadeva certo tono scanzonato, l'agilità delle soluzioni narrative, e la scoperta simpatia con cui il regista seguiva le avventure piuttosto comiche di giovani scavezzacolli romani, prima e dopo il passaggio della guerra. A una recente lettura, il film dovrebbe sollevare oggi minor entusiasmo, prima per l'eccessiva inclinazione al bozzetto, alla battuta facile e spiritosa, che muova il riso in platee nemmeno di troppe pretese; poi specialmente per certi voluti eccessi realistici — e questo è il male, piuttosto compiaciuti — nel dialogo e nelle situazioni, che invece di approfondire il contatto con il reale, ottenevano l'effetto opposto. Si deve però dire che un gran passo avanti è stato fatto, rispetto alla produzione precedente: l'idea che doveva sostenere il film, e che invece si sfilaccia nei troppi frammenti gustosi ma a sé stanti, era pregevole. Caratterizzare cioè, attraverso il continuo procedere degli avvenimenti, l'evoluzione di un ragazzo, Ciro, « *bel giovane tra scapato e ' bullo', ma buon figliuolo* » [8], che a poco a poco diventa uomo. Non un ragazzo straordinario, naturalmente, ma uno dei tanti che possono incontrarsi a Roma, di quelli che vedono parecchi film e, con spirito gaio-avventuroso, vogliono un po' vivere come vedono sullo schermo. Si noti, tra l'altro, come non sono mai sinceri, esteriormente [9], i rapporti sentimentali tra Ciro e Iris: ognuno recita una parte « fatale », fatta

[8] GIULIO CESARE CASTELLO: *I registi - Renato Castellani,* in « Cinema », n.s., anno III, n. 35, 30 marzo 1950, pag. 183.

[9] Perché nell'intimo i due ragazzi si vogliono bene davvero.

di voltafacce e pose, con formule imparate dai divi della pellicola. Lui atteggia toni ispirati: « *Vo' a fare il soldato, volontario* », e poi, in quel dialogo alla periferia, con scenico calcolo, dopo aver detto: « *Son contento che tu sia venuta alla mia convocazione* », le getta i soldi in faccia (ed erano quelli che Iris aveva speso per evitare un castigo a Ciro). Il regista, s'intende, tiene tutto questo sotto un occhio d'ironia non sempre sottile, e fa cadere ogni fatalità, quando, nella sequenza del primo bacio, i due si trovano a picchiare i nasi.

Ma l'aspetto ironico non è il solo; c'è anche la propensione a seguire, in modo vago ma visibile, le orme di De Sica. E facile infatti accorgersi che questi giovani romani sono, sebbene non diretti, discendenti da quei ragazzi che apparivano in *Sciuscià*. A guardar bene, è proprio questo film che Castellani ha tenuto come esempio, o almeno come precedente: e non soltanto per il fatto che i suoi piú lindi sciuscià cresciuti hanno atteggiamenti vicini a quelli di De Sica (specialmente Geppa, che dorme nel Colosseo, e si veda anche l'inizio, tra gli indiavolati ragazzini che fanno il bagno), ma anche per un tenue sentimentalismo che ogni tanto interviene a dare il cambio alle ironie da bozzetto. Non nuoce allora paragonare, con le dovute distanze, la conclusione di *Sciuscià* con questa di *Sotto il sole di Roma*. Se nel primo era la fine di uno dei maggiori protagonisti a determinare l'acme del clima drammatico, cosí nel secondo dovrebbe essere la morte del padre di Ciro a dare il « la » alla nota sentimentalistica e a risolvere in crisi di coscienza le precedenti intemperanze del ragazzo. Ne consegue un finale pallidamente alla De Sica, ma con tutti i rischi che ciò può comportare in un regista non ancora vigile. Cosicché il lacrimismo delle situazioni, e l'ingenuità di quell'immagine terminale (il cappello del padre ucciso), che viene pesantemente a marcare la mancanza di quell'uomo buonissimo (che però quasi mai s'era visto), costituiscono uno degli errori piú gravi del film. Tuttavia, a parte gli effetti, resta notevole questo accostamento, sia pure in superficie, a De Sica — ed è strano che nessuno ancora l'abbia messo in luce, nonostante altri brani (si noti quello di Geppa in lacrime, dietro le sbarre del cancello dell'ospedale) sempre provenienti per forza d'inerzia da *Sciuscià* — che testimonia come Castellani resti tutt'altro che insensibile alla rivoluzione neorealistica.

Ma la sua, s'è detto, era posizione di prudenza. E l'interesse pareva rivolto piú ai lati esteriori, si può dire di gusto fotografico, e di linguaggio, che a quelli piú profondi, certamente di ca-

rattere storico e morale, insieme ai quali infine era sorto, non in forma scolastica, il nuovo modo di esprimersi.

Si pensi infatti come, negli stessi anni, Rossellini componga quell'amarissimo capolavoro che é *Germania anno zero* (1947), e De Sica metta a fuoco la disperata domenica d'un uomo e d'un bambino, cui fugge sempre piú, nella vana ricerca, il vitale lavoro (*Ladri di Biciclette,* 1948), e si vedrà subito quanto poco Castellani partecipi a quell'ansia di ricerca, di approfondimento del reale, che coglieva i piú impegnati e vivi dei nostri artisti. Non che questa indifferenza morale del regista verso certi problemi del proprio tempo sia un difetto estetico: ma è riflessione che dimostra e conferma come la sua situazione rispetto al cinema neorealistico sia marginale. Cadono perciò qui tutte le interpretazioni che volevano in *Sotto il sole di Roma* « *il segno di un'evasione dalle barriere del realismo cronistico o nero* » [10], cioè « *un superamento del neorealismo puro e semplice, affinché questo non scadesse a formula* » [11], perché Castellani, nel dare una « variazione » piuttosto epidermica dei temi, e assimilando un linguaggio, non supera nulla, ma anzi aggiorna il suo vocabolario sulla scia altrui (naturalmente con determinazioni personali che non si vogliono sottovalutare). E cade anche l'altra interpretazione piú elaborata terminologicamente — che vuole *Sotto il sole di Roma* su un piano di « *naturalismo descrittivo* », in cui « *l'uomo vero* » viene a mancare, in quanto il film « *non prende né parte né partito* » [12], perché il difetto non sta nel voler essere oggettivi, aspirazione legittima che non può incidere, se sincera, il valore dell'opera; ma, come già detto, nella mancata elaborazione del motivo centrale, nel risucchio poco controllato di spunti desichiani, e nelle varie eccedenze ingiustificate [13].

---

[10] GIULIO CESARE CASTELLO: *Il cinema italiano ricomincia da Venezia,* in « La critica cinematografica », anno III, n. 12, Parma, novembre 1948, pag. 6.

[11] G. C. CASTELLO: *I registi - Renato Castellani,* cit., pag. 182-83.

[12] GEORGES SADOUL: *Realismo cinematografico e naturalismo descrittivo,* in « Les lettres françaises », n. 281, 12 ottobre 1949 (apparso anche in « Bianco e Nero », anno X, n. 11, novembre 1949, pag. 92, da cui è tolta la citazione).

[13] Tra le altre, eccessive libertà... terminologiche e scenografiche, come una battuta di Alberto Sordi nella saletta da ballo; la parola che Iris fa ripetere alla sua rivale; i ripetuti interni nei gabinetti. Sta bene esser spregiudicati, sta bene abbandonare neorealisticamente ogni idealizzazione, ma qui si cade nella volgarità fine a se stessa.

Resta, di positivo, una freschezza di composizione inconsueta fino a questo momento al cinema italiano, fatta di vivace tratteggio e coloritura, che poggia non su un piano di critica generica come quella di Zampa, ma su quel fondo di *attivismo* che abbiamo visto proprio di Castellani e che ora, tanto in *Sotto il sole di Roma,* come nel successivo *E' primavera* (1949) — che costituisce una variante piú stanca del primo — trova sbocco in frizzanti e movimentati personaggi. Si deve capire infine come un aspetto felice di queste opere, e anche in parte di *Due soldi di speranza,* sia quello di impostare il film, e non soltanto per l'esuberanza tematica, ma per lo stesso tono formale, sotto specie del protagonista, in modo che, tra i molti limiti, si giustifichino varie cose: infatti, se la Roma e l'Italia del dopoguerra non sono, in questi lavori, amare come negli altri contemporanei, anzi appaiono piacevole sfondo per scorribande divertite, ciò avviene perché il regista « vede » la realtà, prima attraverso gli occhi del giovane Ciro, per il quale tutto è rosa e motivo di spasso (andare con gli altri, a fare la « borsetta nera » sarà come, poco piú tardi, andare in gita a Ostia; e persino gli interrogatori con i nazisti, col pericolo della fucilazione, son pieni di equivoci su cui si può sorridere); poi, attraverso quelli del soldato fiorentino, per il quale, nelle sue escursioni di bonario don giovanni di città in città, i paesi restano solo piacevole teatro di intrecci amorosi.

Dove però viene spontaneo pensare che anche per Castellani la visione del mondo non vada fino a questo punto oltre quella dei suoi personaggi, e con essi egli si compiaccia in giochi privi di succo.

III

Con la realizzazione di *Due soldi di speranza* (1952), che è un'opera d'arte quasi del tutto compiuta, Castellani assume, nella storia del cinema italiano, un ruolo di primario interesse che va persino oltre gli stessi valori intrinseci del fortunato film. Questo, infatti, dopo l'affermazione al festival di Cannes, sollevò e rinnovò subitamente la temperatura critica intorno alla figura del regista, e soprattutto sui « termini » entro i quali doveva esser compreso l'ultimo lavoro. La discussione si fece ed è tutt'ora accesa: da una parte la schiera di coloro che vedevano nell'opera il « *superamento dell'ispirazione tradizionale in un tono poetico di freschezza, di foga, di speranza* » che faceva pen-

sare il neorealismo « *ad un momento cardinale della sua evoluzione e della sua maturazione* » ([14]); dall'altra il coro delle limitazioni che il film avrebbe avuto, per la mancata esistenza, nel personaggio maschile, di « *una coscienza precisa della propria condizione e del modo come risolvere i propri problemi* » ([15]). Dove, nella prima interpretazione, si dà a *Due soldi di speranza* una funzione superiore alle sue forze, perché l'opera è riuscita ad aprire, se mai, la serie dei vari *Pane, amore e fantasia;* e nella seconda si fa prevalere un interesse contenutistico, per cui la ricerca volge intorno a scopi estranei alle intenzioni dell'artista. Si avverte infine, in ambedue le posizioni (che son state prese come esempio-limite, ma che hanno una infinita serie di variazioni), il vizio di difendere, attraverso il film, i propri interessi non soltanto culturali, in modo che questi vengono a contare piú di quello, intorbidando le acque ([16]).

Se invece ci si fosse accostati con maggiore conseguenza ai problemi principali dell'opera, che sono di carattere espressivo, ci si sarebbe accorti che Castellani raramente si era proposto con tanta convinzione una materia reale — il sospetto che egli « giochi » con le situazioni, come nelle opere precedenti, qui viene a cadere — e che nello stesso tempo, pur non « superando » ancora nulla, ma sempre adattando l'altrui linguaggio ai frizzanti moti della sua personalità, era riuscito ad eliminare quasi tutte le scorie, raggiungendo una insueta felicità di dizione. Si deve poi precisare che mai nelle opere di Castellani, come in *Due soldi di speranza,* trionfa in modo cosí assoluto quella che abbiamo definito « fiducia di cuor giovane », e che qui viene a infiammare la figura di Carmela, restando, attraverso di lei, il centro propulsore del film. La fanciulla, che è stata giudicata a suo tempo, « *con la Maddalena di Visconti, il personaggio femminile piú vivo e autentico del nostro cinema* » ([17]), è infatti una creatura tutta

---

([14]) CARL VINCENT: *La lezione di Castellani,* in « L'eco del cinema e dello spettacolo », anno III, n. 28, 15 luglio 1952, pag. 3.

([15]) GUIDO ARISTARCO: *Due soldi di speranza,* in « Cinema », n.s., anno V, n. 84; 15 aprile 1952, pag. 211.

([16]) E la discussione si è accesa a tal punto, che Carlo Muscetta ha accusato l'innocente *Due soldi di speranza* di ipocrisia, in quanto si « *moralizzava esteriormente una storia, la quale, proprio nei suoi momenti poetici, appariva giocata su di una finissima sensualità* » (in « Società », anno X, n. 2). Dove ben si vede che la foga polemica spinge a vedere in Castellani, che pure si è espresso nel film in tutta sincerità, un calcolatore di sentimenti e di gradazioni politiche ispirate da abile mefistofelismo...

([17]) G. ARISTARCO, *op. cit.,* pag. 211.

piena d'istinto, una ragazzetta che meridionalmente s'innamora del suo uomo e lo vuole per sé, mescolando gli infantili atteggiamenti a gelosie furibonde di donna, le indemoniate corse e i rabbiosi scatti a ingenuità amorose e pianti di bambina.

Ma non c'è solo Totò, che pure è un buon figliolo, da conquistare: c'è anche il padre ostile, il paese indifferente o canzonatore, le stesse condizioni sociali che le si oppongono. Ecco allora l'insofferenza di Carmela, il suo non venire a patti, provocare tutte le tensioni di *Due soldi di speranza,* quel continuo scontro, vivido di sapore realistico, tra il suo giovanile desiderio di vivere (« *Avimmo a campa' subbito subbito, perché pure noi abbiamo diritto a campa', e chi vive sperando, disperato muore* »), e il prudente carattere di Totò, l'impossibilità della loro unione, l'ostilità dei genitori e degli altri. Perciò ben scrive Giorgio Pullini quando nota nel film una specie di « dialogo goldoniano », « *tutto teso nello spazio calcolato e incalzante della botta e risposta, del contrasto immediato ed evidente di caratteri opposti* » ([18]). Significativi per questo proposito, gli incontri e i dialoghi tra i due innamorati, primo fra tutti quello caratterizzato dagli impazienti « *E isso, isso, ch'ha detto?* » di Carmela, mentre Totò ordinatamente narra il rifiuto di Pasquale Artú. La tensione di questa sequenza, dove l'aggressiva vivacità della fanciulla prende continuamente risalto, con toni alti e bassi, è la tensione di tutto il film, che si conclude nel modo piú logico (in senso estetico), cioè con la vittoria piena di Carmela. Carmela che finalmente ha comunicato l'ardore del suo temperamento non solo al troppo saggio innamorato, il quale, abbandonata la prudenza, scaccia ogni pensiero, divenendo furioso e irriflessivo proprio come la fanciulla, ma anche agli stessi paesani, spontaneamente solidali con Totò. E' allora ch'egli adopera parole che sembrano suggerite da Carmela, quando alla madre che grida: « *Figlio mio, pensa a quello che fai! Figlio mio, pensa ancora a noi!* », risponde, stringendo a sé la ragazza: « *Ohi, ma'! E che avimmo aspetta', pe' mangià 'sto pane fresco!* ». Ed è allora che

---

([18]) GIORGIO PULLINI: *Due soldi di amore e fantasia,* in « Rivista del cinema italiano », anno III, n. 5-6; maggio-giugno 1954, pag. 87. Mentre non posso concordare col Pullini che *Due soldi di speranza* sia « *un caso tipico di film che si regge tutto sulla perfezione del montaggio* », a meno che egli non intenda la parola nel senso tecnico — come invece credo —, ma in quello di montaggio interno, di confronto continuo tra temperamenti.

tutti i paesani gli fanno credito, contro ogni prudenza (« *Pagherò! Antonio Catalano, via dell'Asilo 74!* »): Carmela li trascina.

Ma ora che ha vinto, ora che tutta la sua esuberanza per un momento s'è trasferita negli altri, sta come in disparte. Immagine migliore non poteva concludere il ritratto di questa fanciulla meridionale, cosí vera nei suoi scatti, ribellioni e sincero affetto, quanto quel tremare e piangere breve, nuda e pulita « comme l'ha fatta 'a mamma », sotto il camicione d'uomo, trasportata non dagli altri, ma dal suo stesso volere, verso un futuro di privazioni.

Non si capiscono quindi le domande — che vogliono essere obiezioni critiche — del Sibilla, « *su che cosa fondano, Antonio e Carmela, i loro due " soldi di speranza "? Dove va Carmela?* » ([10]), perché Castellani lascia intendere chiaramente che Totò continuerà la sua vita di espedienti, con la difficoltà d'una bocca in piú da sfamare, ma con la certezza d'aver seguito il suo impulso migliore, e forte dell'amore nella vita che, nonostante tutto, tanto lui che Carmela posseggono. Né si dica che è situazione irreale, poiché, oltre a non avere il fatto gran peso — abbiamo visto il finale rientrare perfettamente nell'economia estetica dell'opera — esiste per l'appunto nella realtà, a Teano, un Antonio Celentano che ha gli stessi problemi dell'Antonio del film, e al quale possono rivolgersi, per sapere il finale della storia, coloro che la chiusa dell'opera non lascia soddisfatti.

Proprio basandosi sui racconti e sulle impressioni di questo Celentano, e tenendolo a fianco come una spugna imbevuta di realtà, a cui attingere, Castellani ha realizzato il soggetto e la sceneggiatura di *Due soldi di speranza*: « *per sei mesi lasciò che raccontasse tutto ciò che gli veniva in mente, storie vere o inventate di sé e del suo paese, personaggi, macchiette, tradizioni, modi di dire, esclamazioni. Una stenografa prese nota di tutto* »

([10]) GIUSEPPE SIBILLA: *Bellissima o dell'ottimismo,* in « L'eco del cinema e dello spettacolo », anno IV, n. 58; 15 ottobre 1953, pag. 5. Gran parte della critica si va ponendo, in questi anni, domande dello stesso tipo: come finisce la storia di Ricci e Bruno, in *Ladri di biciclette?* E che farà lo 'Ntoni della *Terra trema?* Come finirà il vecchio pensionato di *Umberto D.?* E, a maggior ragione, dove andranno i « barboni » sulle loro scope in *Miracolo a Milano?* Viene il dubbio che, rispondendo solo all'ultima domanda, se De Sica avesse aggiunto una breve sequenza, dove i « barboni », giunti in Africa, si vedono pacificamente convivere con gli Zulú, questi critici ne sarebbero stati soddisfatti.

([20]) In virtú di questo metodo, che Castellani sembra aver preso a prestito, sia pure indirettamente, da Visconti (e a *La terra trema* si rifanno, come giustamente notava l'Aristarco, certi esterni, la « *colonna sonora esasperata, quasi naturalistica, senza pause* », nonché alcuni atteggiamenti delle sorelle di Totò) ([21]), l'opera ha acquistato una viva linfa realistica, come di materia scoperta verginalmente, e basata su un fondo di schiettezza popolare che l'autentifica. Si ricordino, a confronto, tutti gli equivoci legali, nel finale di *E' primavera,* in cui incorreva il bigamo, e si sentirà come, da trovatine piuttosto complicate studiate a tavolino, si sia passati, in *Due soldi di speranza,* a maggior freschezza d'accenti. E non soltanto per i richiami a cose e fatti dei dintorni di Napoli, tanto che, come scrive Prisco, questo diventa « *il film della gente vesuviana* » ([22]) (si veda il giuoco del lotto, l'anfiteatro per i fuochi d'artifizio, la sequenza d'amore alla fonte, che sono tra gli infiniti spunti suggeriti dal Celentano); ma anche per l'immediatezza dei dialoghi in dialetto, cui non è estranea Titina De Filippo, che conservano nonostante l'accomodamento, notevoli inflessioni e costruzioni prettamente napoletane, in modo che la vivacità di Carmela, e la serietà di Antonio acquistano in sincerità ([23]). Si vedano quegli scatti d'amore o di rabbia della fanciulla — « *Ma tu 'o tieni o nun 'o tieni 'o core in petto? Io nun 'o ssaccio come 'o guvierno t'ha preso, a tte* »; « *Perché io pe' tte, 'o ssaccio, so' comm' 'a peste, comm' 'a malerba che s'hadda strappa'* »; « *Mannaggia 'o soldato, al berretto che ci avevi, mannaggia all'affezione che ho portato pe' tte, alla tua sorella, all'impiccio che ha fatto!* » — e si pensi quanto scadrebbero di forza se « tradotti » in italiano: vorrebbe dire togliere quell'irruenza e quella ricchezza di vita che la cultura popolare sostanzia dal fondo. Peccato, se mai, che Castellani ci dia a volte « *piuttosto lo spettacolo di quella cultura, che la cultura mede-*

([20]) STELIO MARTINI: *I versetti di Castellani,* in « Il mondo », anno VI, n. 40; 5 ottobre 1954.

([21]) GUIDO ARISTARCO, *op cit.*, pag. 213, nota 5.

([22]) MICHELE PRISCO: *I registi italiani non conoscono il Moby Dick dei partenopei,* in « Cinema Nuovo », anno II, n. 7; 15 marzo 1953, pag. 170.

([23]) Si vedano gli approfondimenti, in tal senso, del saggio già citato di Guido Aristarco (« Cinema », n. 84), il quale, nonostante i limiti accennati, resta uno degli apporti critici più calzanti per *Due soldi di speranza,* soprattutto riguardo al carattere « napoletano » del film. Tanto che possiamo condividere l'accostamento — però solo per quest'opera — di Castellani a Domenico Rea, e, con minor convinzione, a Prisco.

sima » ([24]), non affrontando un discorso che sarebbe forse sceso piú addentro, sotto « *la corteccia della realtà* ». Ma era necessaria, per questo, una maggior coscienza storicistica, che è propria dei massimi del neorealismo, e che invece il regista, per essersi tenuto ai lati del movimento, non può possedere.

Sarebbe insomma un chiedere, a Castellani, di non essere Castellani.

IV

Un capitolo a parte meriterebbero quei film che approfittando del successo ottenuto da *Due soldi di speranza,* ne hanno alterato la sostanza piú genuina, e cioè la materia vivamente popolare, imitandone invece, accentuandoli, i motivi esteriori. Ci siamo cosí beati in un generico folclore — mentre quello di Castellani era ben preciso e circoscritto —; in vivacità recitative artefatte e falsamente ingenue — quando, all'opposto, Carmela ubbidiva a un sincero stimolo espressivo —; e si è aggiunto infine, in tema di monotonia, e per garanzia maggiore di commercio, una pattuglia di ameni carabinieri. Cose che son riuscite a divertire, ma insieme han fatto pensare che, in sostituzione delle credute sepolte commede ungheresi, siano successe agresti arcadie nazionali.

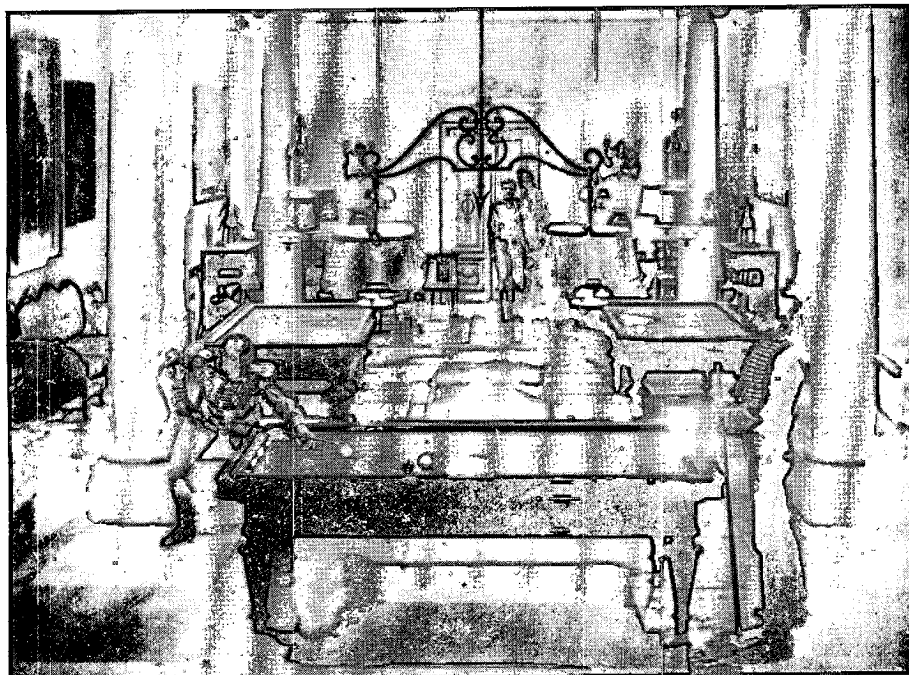
Tuttavia, si deve dire, per quanto le colpe dei figli non siano mai del tutto estranee ai padri, che a questa falsificazione commerciale della sua opera, Castellani resta estraneo.

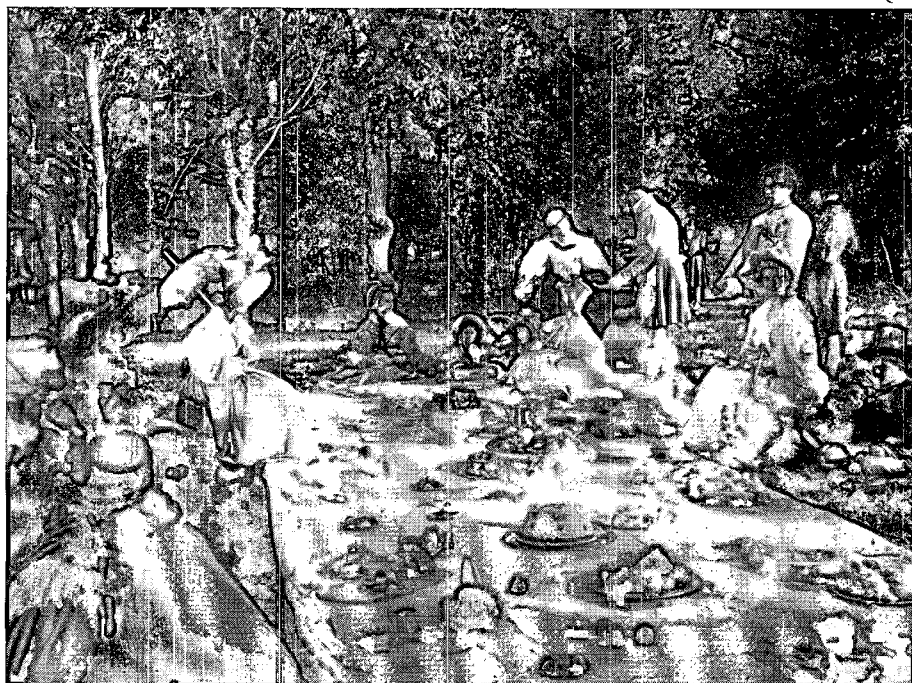
Basterà dunque notare il ruolo d'importanza involontario che *Due soldi di speranza* assume nella storia del cinema italiano: quello, cioè, d'aver dato inizio a una serie di film « evasivi » e perditempo che non accenna ancora ad esaurirsi.

Era da credere che anche il legittimo autore di quel successo ne ritentasse la formula (come aveva fatto, dopo *Sotto il sole di Roma,* in *E' primavera*), o, meglio, ne approfondisse i motivi. Tutt'altri e forse sorprendenti interessi parvero invece avvincerlo. Dopo aver elaborato, già prima di *Due soldi di speranza,* una sceneggiatura dell'*Otello,* che fu abbandonata perché si seppe « *che lo stesso soggetto sarebbe stato realizzato da un'altra produzione* » ([25]), Castellani affronta la riduzione della *Giulietta e*

([24]) VITTORIO BONICELLI: *Il latte delle donne povere,* in « Cinema Nuovo », anno III, n. 37; 15 giugno 1954.

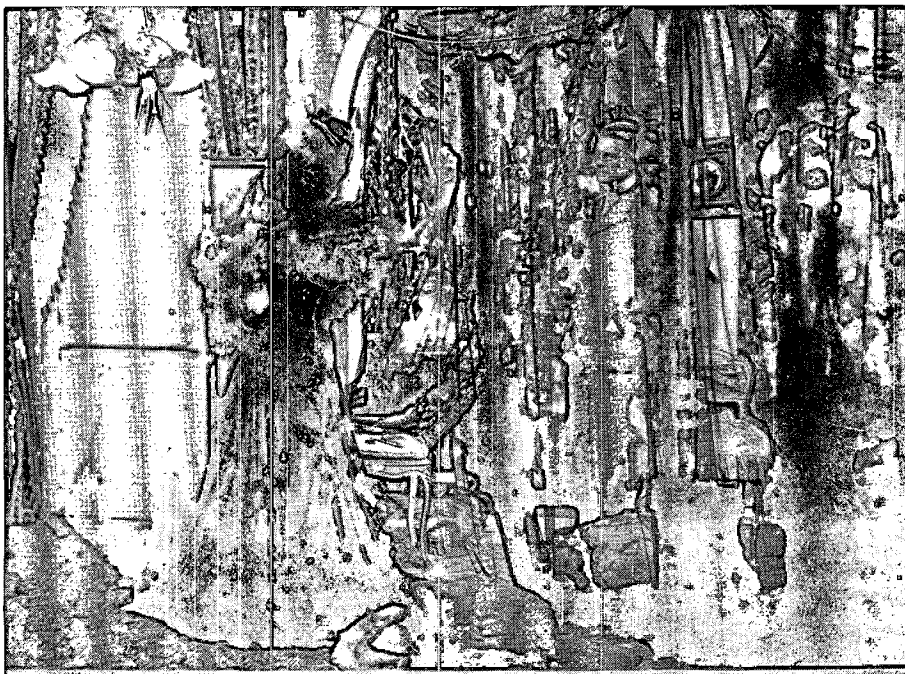
([25]) SANDRO GHENZI: *Una carovana da circo equestre,* in « Cinema », 3ª s., n. 143; 25 ottobre 1954, pag. 612 - La mancata realizzazione di *Otello* non viene quindi da un « rifiuto » da parte del regista, come sembra pensare l'Aristarco (v. « Cinema Nuovo », n. 48, pag. 391).

RENATO CASTELLANI: *Un colpo di pistola* (1941)

RENATO CASTELLANI: *Un colpo di pistola* (1941)

RENATO CASTELLANI: *Un colpo di pistola* (1941)

RENATO CASTELLANI: *Un colpo di pistola* (1941)

RENATO CASTELLANI: *Zazà* (1942)

RENATO CASTELLANI: *Zazà* (1942)

RENATO CASTELLANI: *Zazà* (1942)

RENATO CASTELLANI: *Zazà* (1942)

Romeo shakespeariana, scartando la primitiva e secondo lui presuntuosa idea di servirsi, per il film, soltanto delle fonti cinquecentesche (Da Porto e Bandello).

La preparazione rimane, come per *Due soldi di speranza,* minuziosa e lunghissima: solo che l'interesse del regista si è spostato, da un ambiente concreto e da personaggi localmente determinati (non a caso aveva imparato il dialetto napoletano alla perfezione), a un altro del tutto diverso, per cultura e tempo, ma che sarebbe stato concreto nella stessa misura del primo soltanto se visto in una prospettiva storica. Le ricerche condotte, per oltre un anno, prima della realizzazione; lo studio accurato tanto di Shakespeare che delle fonti cinquecentesche; l'ambientazione ricercatissima non solo per l'aiuto delle architetture ma anche delle pitture rinascimentali (né si taccia il fine studio dei costumi, delle acconciature, delle gioiellerie, delle armi), facevano presagire che Castellani volesse appunto ricostruire la vicenda sotto una dimensione storica. Ma si sa come il temperamento di questo regista sia lontano da una simile visione critica della realtà, e come, proprio per tale ragione, egli sia rimasto, pur con risultati efficaci e di un convincente timbro personale, ai margini del movimento neorealista. Era quindi da prevedere che, in una impresa quale tentava, avrebbe abbandonato anche quei margini, pur rimanendone legato ancora per sottilissimi fili; e che da tutto ciò sarebbe uscita un'opera singolare, sebbene qualsiasi pretesa potesse avere fuorché quella di essere un'esatta interpretazione di un testo shakespeariano, e, tanto meno, di una società quattrocentesca.

Giulietta e Romeo quale a noi è giunto, è risultato dunque una vicenda dove i personaggi sono creature di Castellani nei piú minuti particolari, ma che, quasi per uno strano caso, hanno sulle labbra parole di un troppo antico sceneggiatore, vissuto alla corte elisabettiana, il senso delle quali non è piú lo stesso, e ne varia la suggestione. Abbiamo infine, in luogo della supposta « aria » quattrocentesca, una magica fantasia coloristica, trapunta di eleganza, che mescola nel modo piú intuitivo, ma meno storico possibile, atteggiamenti e toni di pitture rinascimentali ([26]).

([26]) « *Non è chi non veda infatti* — ben scrive Nino Ghelli — *come quest'opera di Castellani appaia orientata in senso addirittura opposto alle dichiarate intenzioni dell'autore, il quale anche in sede critica, a giudicare da alcune sue dichiarazioni, è parso inconscio delle deviazioni*

Considerazioni tutte, che non limitano minimamente il valore dell'opera, ma che indicano se mai l'esatto punto di vista per una sua comprensione critica. Infatti, se *Giulietta e Romeo* si stacca dal movimento neorealistico, che con Visconti, De Sica, Antonioni va ancora evolvendosi lungo quella che è sempre stata la sua linea centrale, questo non proibisce di aprire, nella storia del cinema italiano, una posizione particolare per Castellani, la cui opera viene, ben vedendo, a giusto tempo e luogo; se essa non interpreta, secondo le note e codificate prospettive di un *Henry V* (1944), o di un *Hamlet* (1948) il mondo shakespeariano, ma ne altera, in vista di un altro scopo, la sostanza, questo è, senza miopie, cinematograficamente legittimo; se, ancora, le pitture e le architetture di un'epoca sono pretesti spesso fertili d'ispirazione, pur non calandosi quest'epoca insieme ad esse, ben vengano a servire di mezzo espressivo al regista.

Cade perciò la maggior parte delle obiezioni saccenti rivolte al film dalla critica, perché mosse tutte intorno a intenzioni che non si vedono realizzate nell'opera, ma quasi mai all'opera in sé. La maggioranza delle voci lamenta infatti, ampliando talvolta le argomentazioni che monotonamente hanno risuonato nella stampa inglese ([27]), che Castellani, « *una volta entrato nei domini di Shakespeare, doveva accettarne le leggi* » ([28]); oppure che il cinema realistico « *imponeva uno studio e un approfondimento della società che divide i due amanti e dell'ambiente storico in cui la vicenda si svolge* » ([29]). Preoccupazioni marginali che per-

---

subite dalle sue originarie intenzioni ». Ma queste, « *nei confronti dell'opera compiuta, possono avere soltanto un valore di ordine filologico e culturale* » (in « Bianco e Nero », anno XV; agosto 1954, n. 8, pag. 11).

([27]) Il cui conservatorismo irritato ben si spiega, ma non fino al punto di preferire, come fa C. A. Lejeune, nell'« Observer », l'edizione del '36, melensa e dolcificata, di Cukor, a quella di Castellani: « *Ricordiamo invece con commozione il crescendo travolgente della sequenza, d'un precedente* Giulietta e Romeo, *quando Leslie Howard, furente per la morte di Mercuzio, corre le vie di Verona urlando il nome di Tebaldo. Quanto al testo, quello non era Shakespeare: ma lo era nello spirito. Ed era cinema, anche* » (v. *La Stampa inglese e Giulietta e Romeo,* a cura di P. Jacchia, in « Rivista del cinema italiano », anno III, n. 11-12; novembre-dicembre 1954, pag. 150). Considerazioni che dimostrano come la stampa inglese, pur di vedere le tradizioni piú o meno rispettate, si accontenti — adoperando le parole ironiche dello stesso Castellani — di « *risotti riscaldati* » (v. l'intervista di M. Morandini, in « Cinema », n. 143).

([28]) ATTILIO RICCIO: *Infelicissimi amanti,* ne « Il Mondo », anno VI, n. 49; 7 dicembre 1954.

([29]) GUIDO ARISTARCO: *Giulietta e Romeo,* in « Cinema Nuovo », anno III, n. 48; 10 dicembre 1954, pag. 392.

mangono entrambe anche nel contributo piú recente di Giuseppe Cintioli, il quale, lamentando la scomparsa dell'ironia tragica di Mercuzio, aggiunge con piú acutezza: « *abbiamo un Romeo e una Giulietta fisicamente credibili, ma non la necessità umana del loro amore, non la loro gioia, non la loro tragedia. Abbiamo la vicenda delle due famiglie rivali e nemiche e non il valore storico di essa, non la ineluttabilità degli accaduti* » ([30]). Dove però nuoce, oltre all'insistente pretesa di volere il dramma interpretato storicamente, il continuo paragone alla grandezza del mondo shakespeariano; confronto che s'è visto immotivato, per essere smentito dai risultati ottenuti nell'opera, e col quale non solo è troppo facile far cadere un regista della statura di Castellani, ma che ovviamente si svolgerà sempre a suo sfavore ([31]). Su cattiva strada si trovano però anche i fautori dell'opera, almeno fino a che sosterranno, come Castello, che il regista non si è discostato « *né dalla traccia, né, sostanzialmente, dalla lettera shakesperiana* » ([32]), o peggio, sinché giungeranno a dire che *Giulietta e Romeo* « *è Shakespeare, con presenti tuttavia tutte le sue fonti italiane e visto attraverso i nostri grandi pittori* » ([33]).

Era necessario invece prestare ascolto a una sola delle indicazioni — di cui troppe hanno messo in falsa direzione — del regista, per capire quale fosse il suo proposito piú vivo, tanto che è stato l'unico che veramente ha avuto un peso sostanziale: il proseguimento, cioè, del tema a lui piú caro, l'amore contrastato (« *Giulietta e Romeo* assomiglia a *Due soldi di speranza* »). S'è visto allora creare una società, una storia, tutte ideali, sostenute soltanto da un gusto moderno che le situava nel Rinascimento non per una pretesa temporale — ché la vicenda è fuori dal tempo — ma per ragioni di estetica simpatia ([34]). E s'è visto

---

([30]) In « Comunità », anno IX, n. 31; giugno 1955, pag. 79.

([31]) Vedi anche Luigi Chiarini, che usando lo stesso agevole metodo, scrive che l'amore di Giulietta nel film « *sul suo viso si è spento e non ha acquistato in verità quello che ha perduto in grandezza* » (« Rivista del Cinema italiano », anno III, n. 8-9; agosto-settembre 1954).

([32]) In « Cinema », 3ª s., n. 141; 10-25 settembre 1954, pag. 512.

([33]) PIETRO BIANCHI: *Giulietta e Romeo, tragedia di cuori italiani,* in « Cinema », 3ª s., n. 143, pag. 606.

([34]) La mentalità astorica del Castellani si rivela subito nella scelta, per un dramma seicentesco, di un secolo tanto da questo discosto. Le ragioni di tale scelta sono che, avendo Da Porto « *scritto il suo racconto verso la fine del '400, Castellani ha voluto immaginare che la storia da lui descritta si sia svolta agli inizi di quel secolo* » (v. « Cinema Nuovo », n. 36, pag. 307). Pretesa criticamente ben poco motivata, tanto piú che Da Porto appartiene maggiormente al '500 che non al '400 (nato nel 1485), ma, ancora una volta, legittima espressivamente.

calare in essa un Romeo, e soprattutto una Giulietta insoliti, circondati dal loro sogno idillico, che non può venire a patti con tutto il resto, ma cerca in se stesso le fiduciose ragioni del suo essere. Nacque cosí con scandalo una tenue fanciulla che sembrava comporre in sé, dolcemente equilibrate, le preziose ma fredde virtú di Mascia (*Un colpo di pistola*), e gli appassionati scatti di Carmela (*Due soldi di speranza*), tanto che Castellani parve dare la sintesi delle sue possibilità. Nella scelta di un'attrice immatura si perdevano certo molte teatrali finezze, ma insieme ad esse non sarebbe rimasto ciò che precipuamente Castellani cercava: la verginale e pure appassionata anima di Giulietta, i suoi impeti di bambina fusi a una saggezza di donna, la candidezza di un volto giovane ingenuamente e pur fortemente innamorato. L'*amore giovane,* che è purezza nativa, nella linea medesima di *Due soldi di speranza,* ecco quel che l'artista non sarebbe mai riuscito ad esprimere se avesse impiegato un'attrice provetta e naturalmente piú anziana. La creazione di questa cinematografica Giulietta, tutt'altro che sofisticata, nuovissima, *primitiva,* che sa di limpida acqua, è uno di quei leggeri fili che legano ancora Castellani al neorealismo. Egli ha plasmato Giulietta cosí come ha creato e plasmato Carmela: da una materia grezza, ma appunto perciò tanto piú riducibile alla vivacità dell'espressione voluta.

Un altro legame avvertibile, non ultima conseguenza dell'esperienza realista, è stato quello che ha impedito al regista di cadere, anzi di ricadere, nel cosí detto « formalismo ». Egli ha appreso, dopo le esercitazioni di immediatezza visiva di *Sotto il sole di Roma* e *Due soldi di speranza,* come si possa riempire di un soffio vitale una rappresentazione figurativa, in modo che questa non porti il segno della fredda premeditazione, ma si snodi, nei momenti piú felici, in sorvegliata melodia. Perché in *Giulietta e Romeo* c'è proprio quel che i critici piú conseguenti gli hanno negato ([35]): un calore umano fuso alla estrema stilizza-

---

([35]) E' uno dei pochi appunti fatti all'opera che non divaghino dall'opera stessa. Si veda in « Rassegna del film » anno III, n. 24, Ernesto G. Laura: « *Non si può nascondere l'impressione di freddezza che suscita: un "bello" distaccato e gelido, come di certi pittori quattrocenteschi* » (pag. 5), dove si può chiedere quando Carpaccio, Angelico, Della Francesca, Botticelli, cui per lo piú Castellani si ispira, sono « distaccati e gelidi »; in « Bianco e Nero », anno XV, n. 8, Nino Ghelli, che rileva « *l'atmosfera di distaccata freddezza che circola in tutto il film, quel senso di compiaciuto distacco da cui l'autore sembra considerare personaggi e situazioni e che gli vieta un'intima e calda partecipazione*

zione. Si vedano le sequenze migliori, dove il rigore compositivo rimane cosí costantemente presente, che si ha quasi la sensazione di assistere a un commosso cinema in versi, ordinato magari in quartine e endecasillabi (peccato, se mai, che ad essi si alternino molti brani di « prosa », anche con errori sintattici).

La danza in casa Capuleti resta come massimo esempio: nella sua stupenda raffigurazione in apertura dei puttini cantori, ispirati a Luca della Robbia, siamo introdotti, con tocco sottilmente poetico, non solo all'aria fatata che ha tutta la sequenza, ma anche all'ingenuità di fanciulli che ha l'amore di Giulietta e Romeo. S'eleva il canto sulle parole del Boiardo (« *Io vidi su quel viso primavera* »), ed è subito creata l'atmosfera dell'innamoramento. Nella limpida musica i rossi danzatori si muovono in cerchio, e tra essi spicca il bianco-oro della veste verginale, il viso tutto pudore di lei. Momento centrale il suo rivelarsi a Romeo: dalla destra, musicalmente si muovono le rosse figure verso l'obbiettivo, e nascondono Giulietta con esse avanzate. Ma ecco, nel loro incedere a sinistra, scoprire come un fiore bellissimo la bianca fanciulla, che avanza anch'essa, e s'offre stupenda allo sguardo, che la segue nel suo moto circolare e ritmico di danza.

Non sono dunque soltanto effetti coloristici esteriori, e divertiti, ma c'è un sottofondo di sentimenti e di sensazioni che il controllo figurativo esprime in un linguaggio finissimo. Come nel ballo delle maschere bianche, dove i movimenti obbligati delle mani dei due amanti, quelle cadenze, e lo spezzarsi musicale dei gesti, dicono tutto il palpito dell'innamoramento, il tumulto del sangue, il timore d'esser vicini.

Di sempre alta intensità lirica sono, dopo quella che si potrebbe chiamare « sequenza dei gomitoli » — colma di piccole

---

alla loro umanità » (pag. 13); infine, in « L'eco del cinema », anno V, n. 80, Lorenzo Quaglietti: « *Castellani, dopo le prime immagini, dimentica subito i suoi personaggi, ne fa altrettanti elementi figurativi, delle macchie di colore, appunto; e se soffrono e perché soffrono e se gioiscono e perché gioiscono, per lui non ha piú alcuna importanza: tutti, fatta eccezione forse per il padre di Giulietta, perdono ogni consistenza corporea e, esangui, si prestano, acquiscenti, ad essere soltanto figure* » (pag. 17). Dove è evidente — e non me ne voglia Quaglietti, altrove piú sorvegliato — che la considerevole stazza dell'attore Sebastian Cabot è l'unico motivo della sua mancata inclusione nel gruppo degli « esangui ». Vorrei chiedere anche come fa Quaglietti a sostenere che Castellani si sia ispirato alla pittura italiana « *dal Beato Angelico ai pittori del primo settecento* » (pag. 16), ché mi pare troppo largo comprendere.

ansie, gioiosi indugi, e corse ardenti che esprimono l'impazienza d'amore — tutti gli avvenimenti svolti nella camera di Giulietta, che resta scenograficamente uno dei piú perfetti esempi datici dal cinema a colori, sia per quei verdi vellutatamente caldi (morbidezza che dice la levità e insieme la passione della fanciulla), sia per l'estrema nudità elegante dell'arredamento (che conferma la semplicità e ingenuità di lei). Atmosfera tutta che ingiustamente ha fatto pensare a una ispirazione diretta da Vermeer, mentre l'originalità intera di questa composizione si deve a Castellani; e dove tuttavia si può cogliere, nell'accostamento fortuito al genio olandese, il senso di felicità, di possesso luminosamente tattile di quell'interno (che poi non è affatto un interno, ma uno studio psicologico): qualità in parte comuni, con le dovute distanze, e marcando forte che il paragone resta casuale e astorico, anche a Vermeer.

Né le gradazioni luminose della camera e dei mobili, una volta precisate, restano statiche, ma, con intuizione tutta cinematografica, variano nel tempo all'unisono coi sentimenti di Giulietta, espressi, insieme agli atteggiamenti recitativi, dai vestiti che indossa. Si vedrà allora, durante la prima bianca vestizione, cantare i verdi di brillante vivezza; e, all'opposto, farsi sempre piú cupi (mentre la purezza e l'amore spiccano nell'abito rosa) pel dolore del distacco imminente, dopo che l'allodola ha cantato. C'è anzi un momento di questa sequenza in cui s'è fatta quasi oscurità e appaiono nitidi solo gli amanti: in primo piano l'angosciata Giulietta, e piú lontano, Romeo tagliato dalla luce della porta. E' un addio semplice e pacato, forse uno dei punti dove Castellani riesce piú felicemente a dipingere l'amor giovane. E questo avrà, nel monologo che prelude la morte apparente, la sua piú dolorosa analisi, dopo che la fanciulla, nell'abito rosso cupo, aveva detto alla nutrice di lasciarla dormire sola.

Risalta la veste bianco-oro di sposa, immobile sul manichino di vimini, come un pensiero fisso, opprimente, che grava sull'animo di Giulietta.

Il verde delle pareti si fa notturnalmente sofferto. Quand'ella rimane sola, e cominciano i dubbi nel momento d'avvicinarsi al calice del filtro (« *Se questo miscuglio risultasse vano, sarei sposata domattina* ») l'obbiettivo s'avvicina e inquadra la sua figura soltanto. Sorge la musica lenta. Crescono le parole e il dolore. C'è una pausa di silenzio nell'istante in cui il timore la respinge dallo scaffale. Ma ecco musica e voce riprendono, aumentano, rimbalzano spasmodiche, giungono a un culmine violento,

quando d'un tratto appare l'abito da sposa, in primo piano, mentre sullo sfondo Giulietta impaurita crede di vedere lo spirito di Tebaldo, e grida. Il crescendo è d'un subito spezzato: l'amore può piú d'ogni dubbio, e la rassegnazione pacata di Giulietta è suggerita da una lenta panoramica che esclude l'abito nel suo movimento, ritornando all'inquadratura iniziale.

E' questa una analisi del personaggio, un coglierlo nell'intimo con mano d'artista: l'invenzione della veste che improvvisa appare e campeggia in mezzo ai dubbi di Giulietta è un tocco delicato, una precisazione non soltanto stilistica (è l'acme di tutto un crescendo doloroso) ma anche sentimentale (la fanciulla è posta di fronte alla realtà della sua condizione, alla fede che sta per infrangere se indosserà quell'abito domattina). Ed è anche una riprova del benefico influsso dell'esigenza neorealista, che, sia pure di passata, ha attraversato Castellani. Si noti che certamente un Olivier avrebbe a questo punto fatto sorgere, nello sfondo cupo della stanza, un'ombra ultraterrena. Non cosí Castellani, che ha preferito rimanere aderente alle cose, agli oggetti della stanza, evocando un clima delicato di cui non si può disconoscere l'originalità.

V

Analisi che potranno essere giudicate troppo minuziose e che scandalizzeranno chi avrebbe preferito vedere, come dice il regista irritato, « *Romeo mentre va a una riunione della sua corporazion* » ([36]), ma necessarie per andar oltre quel pregiudizio che vuole il film nulla piú di un bell'album di fotografie colorate. Temo anzi che l'imputata freddezza molto derivi dall'incomprensione di quel raffinato linguaggio. All'interno del quale tuttavia, come s'è già fatto cenno, esistono non poche incongruenze, che ne limitano notevolmente la portata.

Anzitutto insopportabili errori di gusto (e ciò sorprenderà coloro che hanno sempre visto l'opera come un apice del buon gusto). All'« unica » stonatura rilevata dal Castello, e cioè « *la scena in cui il frate rimane rinchiuso nella stanza dell'appestato* »,

([36]) Da *Incontro con Castellani,* di Morando Morandini, in « Cinema », 3ª s., n. 143, pag. 610.

se ne aggiungono purtroppo molte altre. Tutte le sequenze iniziali, dove spicca l'andirivieni posticcio alla porta di Verona (« *Dove lo avete lasciato il marito?* » « *A casa, bello!* », di un umorismo dozzinale), e i litigi nel mercato dai banchi di cartone (tra cui: « *Mi morderò il pollice al loro passaggio, che è una gravissima offesa; vediamo se la sopportano* », una delle battute piú ingenue e mal recitate del film). Poi tutte le frasi latine pronunciate da frate Lorenzo; il padre di Giulietta, che, troppo voluminoso, non riesce a passare dalla porta; frate Giovanni che chiede a un comico pastore in pelliccia, se quella è la strada per Mantova, ecc.

Ma ciò che piú lede l'unità dell'opera (gli errori incidentali potrebbero in definitiva non contare), è il mancato personaggio di Romeo, la cui apparizione iniziale, col melato paesaggio e la colonnina sull'erba tenera, già ne dice tutta l'inconsistenza, confermata poi dalla convinzione molto esterna con cui egli ama, fa duelli, si dispera, e guarda, prima di sposarsi, le dolci rondini cinguettanti nel nido. Soltanto quando compare Giulietta il tono del film si rialza, anche perché il suo dramma, nonostante le timide apparenze, prevale su quello del compagno, acquistando un clima di sentita femminilità (ed è in lei, meglio che altrove, che prende spicco quell'« attivismo » proprio dell'ispirazione dell'autore).

I limiti di Castellani sono dunque nel non aver mantenuto l'opera alla temperatura delle sequenze migliori, per cui si hanno sbalzi non lievi di gusto e di atmosfera. A una controllatissima espressività figurativa, in cui si intravede un felice e luminoso stile, succedono brani che sembrano di stanco raccordo e scivolano a un livello hollywoodiano, col predominio di esili colonne, dolci sorrisi, ritoccati gesti e sonore frasi vuote di senso (ecco dove il prestito delle « belle parole » prese da Shakespeare si fa pesante). Ed è allora, in questi numerosi *vuoti,* che la citazione pittorica — come le insistenze sull'Angelico, nella cella e nel giordino di frate Lorenzo —, o il particolare architettonico (le scalinate del Duomo di Siena), acquistano sapore esornativo, su cui l'autore si appoggia esclusivamente, venendogli a cedere l'ispirazione.

Si ha perciò la convinzione che nonostante tutto, l'opera migliore di Castellani resti *Due soldi di speranza.* Qui il suo linguaggio, sebbene non originale, aveva una freschezza, una spontaneità di visione che raramente s'interrompevano nello scorrere dell'opera. In *Giulietta e Romeo* egli va definendo sí, una sua posizione autentica (che riassumendo tutte le passate esperienze, è

nuova e merita ch'egli l'approfondisca con un maggior controllo espressivo), ma senza che l'opera stessa abbia una intima convinzione. Siamo cosí in grado di avvertire, in tutta la produzione di Castellani, un vizio e una virtú d'origine, che sono alla base del suo temperamento: il desiderio, vorrei dire la smania di libertà. Questa lo spinge a rinnovarsi sempre, a non chiudersi in schemi, o in formule imposte dall'esterno — ed ecco il perché della sua mancata adesione in toto al neorealismo —, ma anche a dimenticare troppo presto le sue precedenti prove, come in una instabile ricerca di esperienze. « *Quando ho portato a termine un film* — egli dice — *cerco di liberarmene al piú presto, di staccarmene* » ([37]). Desiderio di libertà che lo porta a darci le sorprese ben note (dopo *Zazà*: *Sotto il sole di Roma;* dopo *Due soldi di speranza*: *Giulietta e Romeo*), ma che potrebbe spingere ad accuse di superficialità e incoerenza, se non ci fossero, sotto queste concezioni di moderato « anarchismo », una fede sicura in una poetica vagamente vitalistica, e una nativa aspirazione a limpidità e purezza di linguaggio (rivelatrici in questo senso le sue anacronistiche affezioni per Tasso e Ariosto).

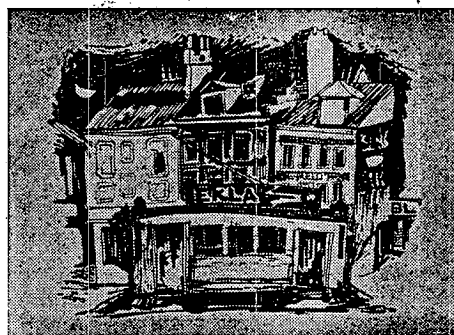
Scrive con giustezza Vittorio Sereni che « *l'ostentazione di coscienza — che spesso è improvvisazione e che il cinema, in particolare, mette spietatamente a nudo — uccide la felicità non meno, qualche volta piú dell'assenza di coscienza* » ([38]). Castel-

---

([37]) Vedi l'intervista di M. Morandini, cit. Tuttavia, per puro « divertimento », egli ha accettato di dirigere una compositissima compagnia ne *La dodicesima notte* di Shakespeare, che ricalcava le stesse posizioni di *Giulietta e Romeo,* non solo riguardo all'interpretazione shakespeariana. Ne è venuto uno spettacolo che se ignorava di nuovo le tradizioni inglesi e no (suscitando ancora una volta scandalo, qui a maggior ragione), aveva però uno straordinario sapore cinematografico, non consueto al teatro, almeno in questa misura. Si poteva assistere ad autentici « montaggi », tanto subitanei erano i cambimenti di scena; a vere e proprie « dissolvenze », ottenute con riflettori su speciali scenari che, secondo la luce, potevano lentamente scomparire per dar luogo ad altri sfondi; e nientemeno che a « carrellate », per cui, sebbene il « quadro » dovesse necessariamente rimaner fermo, egli faceva spostare tutta la scena, in avanti e indietro, orizzontalmente, per seguire due azioni quasi comunicanti. Il che dava un risultato « barocco » a tutto l'insieme; riuscendo però, come intendeva l'autore a « divertire ». (*La dodicesima notte* non è la prima prova teatrale di Castellani: mise in scena, nel '44, *Il suo cavallo,* una rivista di Longanesi e Steno; e, dopo la guerra, portò a termine *Spirito allegro* di Coward, la cui messinscena era stata iniziata e abbandonata da un altro regista).

([38]) VITTORIO SERENI: *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa,* in « Cinema Nuovo », anno II, n. 8; 1 aprile 1953, pag. 221.

lani, rifuggendo l'ostentazione, è riuscito, sia pure nei suoi limiti, e nei suoi momenti migliori, attraverso la felicità espressiva che lo distingue, a non dimenticare la coscienza. Ma spesse volte è corso e corre pericolosamente su un margine di sicurezza troppo breve, tale da poter sconfinare con facilità nell'inutile regno del « fine a se stesso ». Come del resto è stata la sua ultima esperienza teatrale.

Giuseppe Ferrara

Filmografia di R. Castellani

Regia:

1941 - UN COLPO DI PISTOLA - *Soggetto*: basato su uno dei « Racconti di Belkin », di Alexandr Puskin - *Sceneggiatura*: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Corrado Pavolini, Mario Soldati - ***Fotografia***: Massimo Terzano - *Scenografia*: Nicola Benois, Gastone Medin - *Costumi*: Maria De Matteis, N. Benois - *Arredamento*: Gino Brosio - *Musica*: Vincenzo Tommasini - *Attori*: Assia Noris, Fosco Giachetti, Antonio Centa, Rubi Dalma, Renato Cialente, Mimí Dugini - *Produzione*: Lux - *Direttore di produzione*: Marcello Caccialupi Parteguelfa.

1942 - ZAZA' - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Berton e Simon - *Sceneggiatura*: Renato Castellani - *Fotografia*: Massimo Terzano - *Scenografia*: Gastone Medin - *Arredamento*: Gino Brosio - ***Musica***: Nino Rota - *Attori*: Isa Miranda, Antonio Centa, Aldo Silvani, Nico Pepe, Ada Dondini, Dhia Cristiani - *Produzione*: Lux - *Direttore di produzione*: Dino de Laurentis.

1943 - LA DONNA DELLA MONTAGNA - *Soggetto*: basato sul romanzo « I giganti innamorati » di S. Gotta - *Fotografia*: Massimo Terzano - *Attori*: Amedeo Nazzari, Marina Berti, Fanny Marchiò, Corrado Racca, Maurizio D'Ancora - *Produzione*: Lux.

1946 - MIO FIGLIO PROFESSORE - *Soggetto*: Fulvio Palmieri - *Sceneggiatura*: Fulvio Palmieri, Enzo Cecchi, Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Fausto Tozzi, Renato Castellani - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Attori*: Aldo Fabrizi, Giorgio De Lullo, Mario Pisu, le tre sorelle Nava, Nando Bruno, Mario Soldati - *Produzione*: Lux.

1948 - SOTTO IL SOLE DI ROMA - *Soggetto*: Renato Castellani e Fausto Tozzi - *Sceneggiatura*: Renato Castellani, Sergio Amidei, Ettore M. Margadonna, Emilio Cecchi e Fausto Tozzi - *Fotografia*: Domenico Scala - *Musica*: Nino Rota - *Attori*: Oscar Blando, Francesco Golisano, Liliana Mancini e attori non professionisti - *Produzione*: Sandro Ghenzi - Universalcine.

1949 - E' PRIMAVERA - *Soggetto e sceneggiatura*: Renato Castellani, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini - *Fotografia*: Tino Santoni -

Musica: Nino Rota - *Attori*: Mario Angelotti, Elena Varzi, Donato Donati, Ettore Jannetti, Grazia Idonea e attori non professionisti - *Produzione*: Sandro Ghenzi - Universalcine.

1951 - DUE SOLDI DI SPERANZA - *Soggetto*: Renato Castellani, Ettore M. Margadonna - *Sceneggiatura*: Renato Castellani, Titina De Filippo - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attori*: Maria Fiore, Vincenzo Musolino, Gina Mascetti e gli abitanti di Boscotrecase, in provincia di Napoli - *Produzione*: Sandro Ghenzi - Universalcine.

1954 - GIULIETTA E ROMEO - *Soggetto*: basato sulla tragedia omonima di William Shakespeare - *Sceneggiatura*: Renato Castellani - *Fotografia (technicolor)*: Robert Krasker - *Scenografia*: Gastone Simonetti - *Costumi*: Leonor Fini - *Consulenza per l'arredamento e i costumi*: Giorgio Venzi - *Musica*: Roman Vlad - *Attori*: Susan Shentall, Laurence Harvey, Flora Robson, Norman Wooland, Mervyn Johns, Bill Travers, Enzo Fiermonte, Ubaldo Zollo, Giovanni Rota, Sebastian Cabot, Lydia Sherwood, Nietta Zocchi, Piero Capanna, John Gielgud - *Produzione*: Sandro Ghenzi - Universalcine e Joseph Janni - *Distribuzione*: Arthur Rank Organisation.

Aiuto-regia:

1940 - UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA - *Regìa*: Alessandro Blasetti.

1941 - LA CORONA DI FERRO - *Regìa*: Alessandro Blasetti.

Sceneggiatura:

1938 - L'OROLOGIO A CUCU' - *Regìa*: Camillo Mastrocinque.
— CASTELLI IN ARIA - *Regìa*: Augusto Genina.

1939 - GRANDI MAGAZZINI - *Regìa*: Mario Camerini.
— IL DOCUMENTO - *Regìa*: Mario Camerini.
— LA SIGNORA DI MONTECARLO - *Regìa*: Mario Soldati.

1940 - CENTOMILA DOLLARI - *Regìa*: Mario Camerini.
— UNA ROMANTICA AVVENTURA - *Regìa*: Mario Camerini.
— UN'AVVENTURA DI SALVADOR ROSA - *Regìa*: Alessandro Blasetti (vedi *Aiuto-regìa*).

1941 - LA CORONA DI FERRO - *Regìa*: Alessandro Blasetti (vedi *Aiuto-regìa*).
— LA CENA DELLE BEFFE - *Regìa*: Alessandro Blasetti.
— UN COLPO DI PISTOLA (vedi *Regìa*).

1942 - ZAZA' (vedi *Regìa*).

1943 - LA DONNA DELLA MONTAGNA (vedi *Regìa*).

1946 - MIO FIGLIO PROFESSORE (vedi *Regìa*).

1948 - SOTTO IL SOLE DI ROMA (vedi *Regìa*).

1949 - E' PRIMAVERA (vedi *Regìa*).

1951 - DUE SOLDI DI SPERANZA (vedi *Regìa*).

1954 - GIULIETTA E ROMEO (vedi *Regìa*).

Soggetto:

1940 - UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA (vedi *Aiuto-regìa* e *sceneggiatura*).

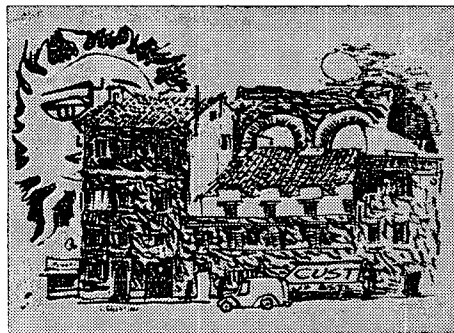
1941 - LA CORONA DI FERRO (vedi *Aiuto-regìa* e *Sceneggiatura*).

1948 - SOTTO IL SOLE DI ROMA (vedi *Regìa*).

1949 - E' PRIMAVERA (vedi *Regìa*).

1951 - DUE SOLDI DI SPERANZA (vedi *Regìa*).

NOTA: R. Castellani è stato inoltre *assistente militare* per gli esterni de *Il grande appello* (1936) di Mario Camerini.

(a cura di **G. F.)**

Bibliografia su R. Castellani

AVVERTENZA — La maggiore difficoltà incontrata per questo lavoro è dovuta alla totale mancanza di repertori o sia pure cenni bibliografici su R. Castellani. Questo viene quindi ad essere il primo contributo in tal senso sulla attività del regista, necessariamente soffrendo di diverse omissioni, forse anche importanti. Sicché la presente bibliografia, sebbene non ancora *essenziale* e tanto meno *generale,* tende però a divenire l'una e l'altra (e fin da ora si ringrazia chi vorrà cortesemente dare il suo apporto). Gli studiosi potranno facilmente rinvenire le voci "essenziali", da cui non si può prescindere, perchè contrassegnate da un asterisco: (*). La bibliografia è stata divisa in 10 sezioni, ognuna delle quali in ordine cronologico (e non alfabetico, perché in questo caso si avrebbe solo un repertorio, un ammasso di documenti; invece nella disposizione cronologica si può cogliere, volendo, lo sviluppo del pensiero critico sull'autore). Le voci raccolte nella bibliografia a carattere generale (sez. I), costituiscono i saggi che trattano dell'opera completa di Castellani, e citano quasi sempre tutti i film. Questi saggi non vengono riportati nelle sezioni relative ai film, perchè ognuna di esse sottintende necessariamente la Sezione I. (Per deficienza di voci non è stato possibile far comparire le sezioni per *La donna della montagna* e *Mio figlio professore*).

Sezione I: Saggi e note di carattere generale

CAMPASSI OSVALDO: *Gli altri,* in « Sequenze »; anno I, n. 4; dicembre 1949; pag. 34.

(*) CASTELLO GIULIO CESARE: *Renato Castellani,* in « Cinema »; n. s., anno III, n. 35; 30 marzo 1950; pag. 181.

LAMBERT GAVIN: *Notes on a Renaissance;* in « Sight & Sound »; n. s., vol. 19, n. 10; febbraio 1951, Londra; pag. 404.

(*) GHELLI NINO: *Castellani,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXVI, n. 4; aprile 1953; pag. 7.

(*) SOLAROLI LIBERO: *L'assistente militare raccontava soggetti* (*Da Rotaie a Ossessione*); in « Cinema nuovo »; anno II, n. 12; 1 giugno 1953; pag. 343.

GROMO MARIO: *Cinema Italiano,* Mondadori; Milano, aprile 1954; pagg. 149-152.

Sezione II: Un colpo di pistola

PASINETTI FRANCESCO: *I Film della Mostra di Venezia,* in « Cinema », v. s.; anno VII, n. 149; 10 settembre 1942; pag. 418.

PIETRANGELI ANTONIO: *La Mostra Veneziana,* in « Bianco e Nero »; anno VI, n. 9; settembre 1942.

(*) DE SANTIS GIUSEPPE: *Un colpo di pistola,* in « Cinema », v. s.; anno VII, n. 156; 25 dicembre 1942; pag. 733.

LIZZANI CARLO: *Il Cinema Italiano;* Parenti ed.; Firenze, luglio 1953; pag. 125.

SINISGALLI LEONARDO: *Due architetti-registi,* in « Domus »; Milano 1943.

(*) ALBERTI GUGLIELMO: *Piccolo bilancio del cinematografo,* in « Il Ponte »; anno II, n. 3; marzo 1946; pag. 270.

SADOUL GEORGES: *Le cinéma pendant la guerre,* Denoël ed.; Parigi 1954; pag. 101.

Sezione III: Zazà

(*) ALBERTI GUGLIELMO: *Piccolo bilancio del cinematografo;* v. sez. II.

PIETRANGELI ANTONIO: *Panoramique sur le cinéma italien,* in « La Revue du Cinéma »; n. s.; vol. III, n. 13; maggio 1948; pag. 30 (riapparso in *Cinema italiano sonoro,* Livorno, 1950).

FRANK NINO: *Cinema dell'arte,* A. Bonne ed., Parigi 1951, pag. 148.

Sezione IV: Sotto il sole di Roma

VASILE TURI: *Panorama della IX Mostra,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXI, n. 8-9; agosto-settembre 1948; pag. 18.

PILATI ROBERT: *Sous le soleil de Rome,* in « L'Ecran Français » n. 167, Parigi; 7 settembre 1948.

FRATEILI ARNALDO: *Sotto il sole di Roma,* in « Il Giornale d'Italia »; settembre 1948.

DESTERNES JEAN: *Gosses d'Italie,* in « La Revue du Cinéma », n. s.; vol. III, n. 18; ottobre 1948; pag. 69.

(*) CASTELLO GIULIO CESARE: *Il cinema italiano ricomincia da Venezia,* in « La critica cinematografica »; anno III, n. 12; novembre 1948; pag. 6.

ARISTARCO GUIDO: *Sotto il sole di Roma,* in « Cinema », n. s.; anno I, n. 4; 15 dicembre 1948; pag. 124.

COLOMBO EZIO: *Questi film,* in « Bis », anno I, n. 41; 23 dicembre 1948; pag. 11.

BARKAN RAYMOND: *Sous le soleil de Rome,* in « L'Ecran Français »; Parigi, n. 223; 10 ottobre 1949.

(*) SADOUL GEORGES: *Realismo cinematografico e naturalismo descrittivo,* in « Les Lettres Françaises »; n. 281; Parigi, 12 ottobre 1949 (riapparso in « Bianco e Nero »; anno X, n. 11; novembre 1949; pag. 92).

RONDI GIAN LUIGI: *Cinema italiano oggi;* Bestetti ed.; Roma 1949 (aggiornato al 21 agosto 1952); pag. 104.

RONDI GIAN LUIGI: *Cinema italiano 1945-1951,* sta in « Il neorealismo italiano »; Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ed.; Roma, 31 luglio 1951; pag. 16.

MAROTTA GIUSEPPE: *Neorealismo,* in « Filmcritica »; anno III, n. 19; dicembre 1952; pag. 186.

LIZZANI CARLO: *Il Cinema Italiano,* Parenti ed.; Firenze 1953; pag. 151.

TURRONI GIUSEPPE: *I bambini che ci hanno guardato,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 73; 31 maggio 1954; pag. 14.

Sezione V: È primavera

G. S. (SANTARELLI GIORGIO): *E' Primavera,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXIII, n. 2; febbraio 1950; pag. 13.

CHIARINI LUIGI: *Cattivi pensieri,* in « Cinema »; anno III, n. 33; 28 febbraio 1950; pag. 108.

RONDI GIAN LUIGI: vedi Sez. IV, op. cit., pag. 16-17.

An.: *E' Primavera,* in « La Nation Belge », Bruxelles, 1951 (un brano è riportato in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno II, n. 8; agosto 1951; pag. 72).

Sezione VI: Due soldi di speranza

OJETTI PASQUALE: *Due soldi di speranza,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno III, n. 21; 31 marzo 1952; pag. 15.

SOLMI ANGELO: *Film consolanti,* in « Filmcritica »; anno III, n. 13; marzo-aprile 1952; pag. 141.

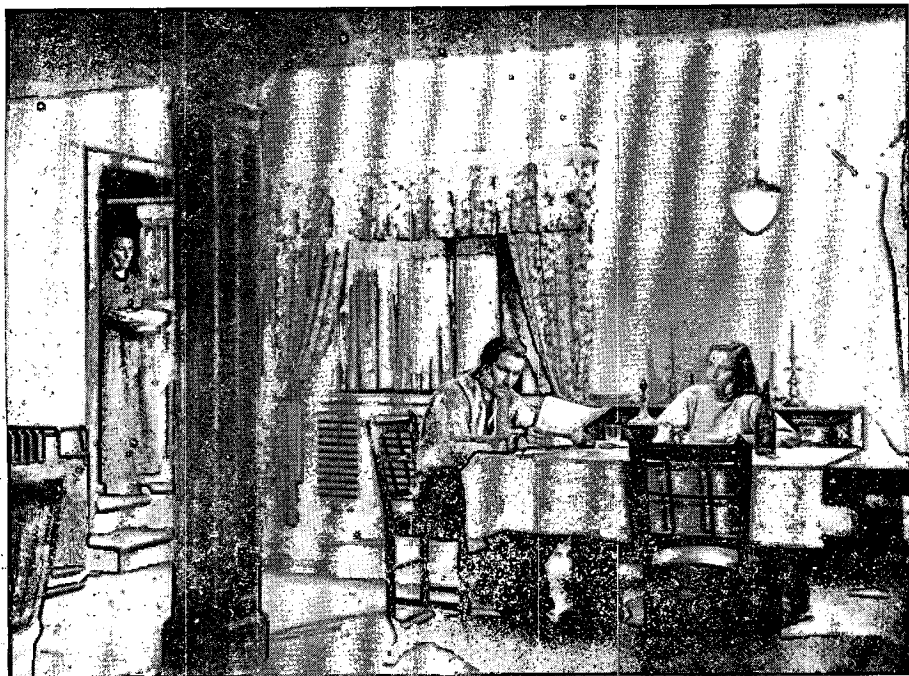
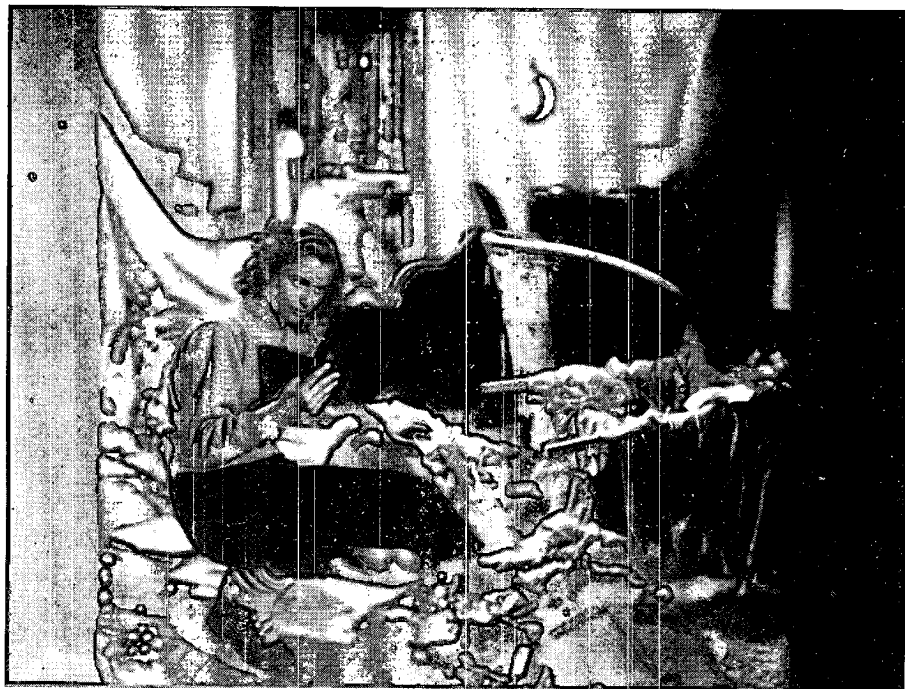
(*) ARISTARCO GUIDO: *Due soldi di speranza,* in « Cinema, n. s.; anno V, n. 84; 15 aprile 1952; pag. 211.

(*) RONDI GIAN LUIGI: *Due soldi di speranza,* in « La Fiera Letteraria »; anno VII, n. 16; aprile 1952; pag. 10.

SALA GIUSEPPE: *Intorno a "Due soldi di speranza",* in « Bianco e Nero »; anno XIII, n. 4; aprile 1952; pag. 3.

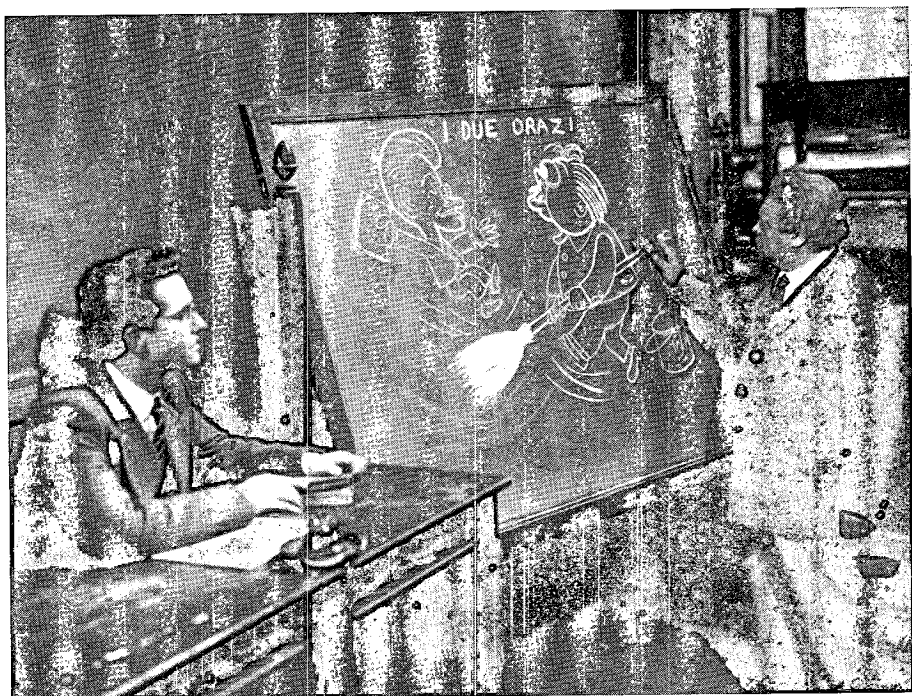
BUZZONETTI RENATO: *Due soldi di speranza,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXV, n. 5; maggio 1952; pag. 6.

SANTARELLI GIORGIO: *Due soldi di speranza,* idem come sopra, pag. 27.

RENATO CASTELLANI: *La donna della montagna* (1943)

RENATO CASTELLANI: *La donna della montagna* (1943)

RENATO CASTELLANI: *La donna della montagna* (1943)

RENATO CASTELLANI: *La donna della montagna* (1943)

RENATO CASTELLANI: *Mio figlio professore* (1946)

RENATO CASTELLANI: *Mio figlio professore* (1946)

RENATO CASTELLANI: *Mio figlio professore* (1946)

RENATO CASTELLANI: *Mio figlio professore* (1946)

VALOBRA FRANCO: *Due soldi di speranza,* in « Rassegna del film », anno I, n. 4; maggio 1952; pag. 34.

CHIARINI LUIGI: *Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali,* in « Cinema », n. s.; anno V, n. 86; 15 maggio 1952; pag. 260.

SOLLEVILLE MARIE-CLAIRE: *Deux sous d'espoir payés comptant,* in « Cahiers du Cinéma »; vol. III, n. 12; maggio 1952.

BRUNO EDOARDO: *Conversazioni ad immagini,* in « Filmcritica », anno III, n. 14; maggio-giugno 1952; pag. 177.

QUAGLIETTI LORENZO: *Situazione del cinema realistico,* in « Società »; anno VIII, n. 2; giugno 1952; pag. 349.

(*) VINCENT CARL: *La lezione di Castellani,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno III, n. 28; 15 luglio 1952; pag. 3.

(*) BEZZOLA GUIDO: *Un discorso serio per "Due soldi di speranza",* in « Ferrania »; anno VI, n. 9; settembre 1952; pag. 27.

SOLLEVILLE MARIE-CLAIRE: *Carmela, actrice néo-réaliste,* in « Cahiers du Cinéma »; vol. III, n. 15; settembre 1952.

RENZI RENZO: *Una tendenza sedentaria contro gli impegni del realismo,* in « Cinema nuovo »; anno I, n. 1; 15 dicembre 1952; pag. 9.

(*) CALENDOLI GIOVANNI: *Film 1952,* Ed. Filmcritica, Roma 1952; pag. 19.

(*) ARISTARCO GUIDO: *Un'Italia volgare,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 2; 1 gennaio 1953; pag. 7.

(*) ARISTARCO GUIDO: *Ottimismo e pessimismo,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 3; 15 gennaio 1953; pag. 39.

(*) PERSIANI DARIO: *Realismo e naturalismo,* in « Lo Spettatore Italiano »; anno VI, n. 1; gennaio 1953; pag. 19 (vedi MICOZZI AMLETO).

(*) VARESE CLAUDIO: *Involuzione dialettale del cinema italiano,* in « Letteratura »; anno I, n. 1; gennaio-febbraio 1953; pag. 120.

PRISCO MICHELE: *I registi italiani non conoscono il Moby Dick dei partenopei,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 7; 15 marzo 1953; pag. 170.

SERENI VITTORIO: *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 8; 1 aprile 1953; pag. 221.

(*) MICOZZI AMLETO: *Possibilità del neorealismo,* in « Rivista del Cinema Italiano »; anno II, n. 4-5; aprile-maggio 1953; pag. 89 (vedi PERSIANI DARIO, con cui polemizza).

(*) SIBILLA GIUSEPPE: *Bellissima, o dell'ottimismo,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo », anno IV, n. 58; 15 ottobre 1953; pag. 5.

KAHANE ROGER: *D'amour et d'eau fraîche,* in « Positif », n. 5; Lione 1953.

TESI GIANCARLO: *La fatica del cinema italiano,* in « Cinema », n. s.; anno VII, n. 127; 15 febbraio 1954; pag. 64.

ROOM ABRAHAM: *Realizm v ital' iaskoe kinoiskusstvo (Il realismo nell'arte cinematografica italiana),* in « Iskusstvo Kino » (L'Arte Cinematografica), n. 2; Mosca, febbraio 1954.

(*) MUSCETTA CARLO: *Cinema controrealista,* in « Società »; anno X, n. 2; aprile 1954; pag. 350.

GHERASSIMOV SERGHIEI: *Due soldi di speranza,* in « Sovietskaia Kultura », 1953 (citato in parte in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 70; 15 aprile 1954; pag. 36; poi piú estesamente nel n. 71, pag. 31).

An.: *Due soldi di speranza,* in « La Prensa », Buenos Aires, marzo 1954 (brano riportato in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 71; 30 aprile 1954; pag. 31).

(*) PULLINI GIORGIO: *Due soldi di amore e fantasia,* in « Rivista del Cinema Italiano »; anno III, n. 5-6; maggio-giugno 1954; pag. 85.

BONICELLI VITTORIO: *Il latte delle donne povere,* in « Cinema nuovo », anno III, n. 37; 15 giugno 1954; pag. 329.

VENTURINI FRANCO: *Una deviazione del cinema italiano: il bozzettismo,* in « Bianco e Nero »; anno XV, n. 6; giugno 1954; pag. 40.

J. D.: *Für zwei sichser hoffnung,* in « Der Filmspiegel », n. 9, Berlino, D.D.R., 1954.

DELL'ACQUA GIAMPIERO: *La borghesia nel cinema del dopoguerra,* in « Rivista del Cinema Italiano »; anno IV, n. 1; gennaio-marzo 1955; pag. 49.

ZANNINO FRANCO: *Il Mezzogiorno nel dopoguerra,* in « Cinema nuovo »; anno IV, n. 61; 25 giugno 1955; pag. 467.

Sezione VII: Giulietta e Romeo

(*) GHELLI NINO: *I film in concorso,* in « Bianco e Nero »; anno XV, n. 8; agosto 1954; pag. 10.

GADDA CONTI PIERO: *Il colore come forma espressiva,* in « Filmcritica »; anno V, n. 39-40; agosto-settembre 1954; pag. 104.

(*) CHIARINI LUIGI: *La Mostra di Venezia,* in « Rivista del Cinema Italiano »; anno III, n. 8-9; agosto-settembre 1954; pag. 52.

QUAGLIETTI LORENZO: *Tutti i film del Festival,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 80; 15 settembre 1954; pag. 16.

(*) RONDI GIAN LUIGI: *Il leone d'oro a "Romeo e Giulietta",* in « La Fiera Letteraria »; anno IX, n. 38; 19 settembre 1954; pag. 4.

(*) CASTELLO GIULIO CESARE: *I film della XV^a Mostra,* in « Cinema », 3^a s.; anno VII, n. 141; 10-25 settembre 1954; pag. 512.

BRUNO EDOARDO: *Giulietta e Romeo,* in « Filmcritica »; anno V, n. 39-40; settembre-ottobre 1954; pag. 124.

OJETTI PASQUALE: *Rapporto sul Festival,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXVII, n. 9-10; settembre-ottobre 1954; pag. 43.

(*) VARESE CLAUDIO: *Un Romeo tutto cuore,* in « Letteratura », anno II, n. 11-12; settembre-dicembre 1954; pag. 190.

ANSELME DANIEL: *Il Festival di Venezia,* in « Les Lettres Françaises », 10-17 settembre 1954 (brani riportati in « Cinema nuovo », anno III, n. 44; 10 ottobre 1954; pag. 214).

TALLENAY J. L.: *Tre successi italiani,* in « Radio-Cinéma », n. 244, settembre 1954 (brano citato in « Cinema nuovo »; anno III, n. 44; 10 ottobre 1954; pag. 216).

LIVI SAFFI GRAZIA: *Castellani ha deluso nelle scene d'amore ("Giulietta e Romeo" e la critica inglese)*; in « La Nazione Italiana »; Firenze, 7 ottobre 1954; pag. 3.

(*) BIANCHI PIETRO: *"Giulietta e Romeo" tragedia di cuori italiani*, in « Cinema », 3ª s.; anno VII, n. 143; 25 ottobre 1954; pag. 606 (fascicolo dedicato a *Giulietta e Romeo*).

PRANZO FRANCO M.: *Umanità e italianità del film di Castellani;* idem come sopra; pag. 610.

DE SANCTIS F. M. e REDI R.: *I due amanti veronesi da Masuccio a Shakespeare;* idem come sopra; pag. 614.

LAURA ERNESTO GUIDO: *Romeo and Juliet,* in « Rassegna del film »; anno III, n. 24; ottobre 1954; pag. 4.

LUCIGNANI LUCIANO: *Shakespeare e il formalismo,* in « Arena »; anno II, n. 7; ottobre-dicembre 1954; pag. 295.

CALENDOLI GIOVANNI: *A Shakespeare si addice la dimensione fantastica,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 85; 30 novembre 1954; pag. 18.

BEZZOLA GUIDO: *Gli italiani a Venezia,* in « Ferrania »; anno VII, n. 11; novembre 1954; pag. 23.

(*) JACCHIA PAOLO (a cura di): *La stampa inglese e Giulietta e Romeo,* in « Rivista del Cinema Italiano »; anno III, n. 11-12; novembre-dicembre 1954; pag. 146.

RONDI GIAN LUIGI: *Giulietta e Romeo,* in « La Fiera Letteraria »; anno IX, n. 49; 5 dicembre 1954; pag. 8.

RICCIO ATTILIO: *Infelicissimi amanti,* in « Il Mondo », anno IV, n. 49; Roma, 7 dicembre 1954; pag. 15.

(*) ARISTARCO GUIDO: *Giulietta e Romeo,* in « Cinema nuovo »; anno III, n. 48; 10 dicembre 1954; pag. 391.

(*) CHIARINI LUIGI: *Romeo e Giulietta,* in « Il Contemporaneo »; anno I, n. 37; 11 dicembre 1954; pag. 9.

QUAGLIETTI LORENZO: *Giulietta e Romeo,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 86; 15 dicembre 1954; pag. 29.

An.: *Romeo and Juliet,* in « Films in Review »; vol. V, n. 10; dicembre 1954; New York.

WEINBERG HERMAN G.: *Lettre de New York,* in « Cahiers du Cinéma »; volume VII, n. 41; dicembre 1954, Parigi; pag. 28.

GHELLI NINO: *Arte e non arte nel 1954,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXVII, n. 12; dicembre 1954; pag. 7.

RONDI GIAN LUIGI: *Giulietta e Romeo,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXVIII, n. 1; gennaio 1955; pag. 25.

(*) SICLIER JACQUES: *Roméo et Juliette,* in « Cahiers du Cinéma »; vol. VIII, n. 43; gennaio 1955, Parigi; pag. 44.

SANTARELLI GIORGIO: *Il dialogo nel teatro e nel cinema,* in « Rivista del Cinematografo »; anno XXVIII, n. 2; febbraio 1955; pag. 12.

VARI AUTORI: *Il colore nel film (inchiesta fra pittori),* in « Cinema d'oggi »; anno II, n. 5; marzo 1955; pag. 5.

(*) CINTIOLI GIUSEPPE: *Un anno di cinema,* in « Comunità »; anno IX, n. 31; giugno 1955; pag. 78.

BEGHINI GIULIANO: *Del neorealismo,* in « Criteri »; anno I, n. 2; Parma, giugno-luglio 1955; pag. 35.

Sezione VIII: Scritti e sceneggiature

CASTELLANI RENATO: *La radio a lezione dal cinematografo,* in « Cinema », v. s.; anno 1, n. 12; 25 dicembre 1936; pag. 465.

C. R.: *Sceneggiatura di un quadro celebre,* in « Cinema », v. s.; anno II, n. 18; 25 marzo 1937; pag. 216.

C. R.: *Ballo in casa Capuleti* (brano di sceneggiatura originale di " Giulietta e Romeo "), in « Cinema nuovo »; anno II, n. 15; 15 luglio 1953; pag. 47.

C. R.: *Contributi al neorealismo,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 22; 1 novembre 1953; pag. 287.

C. R.: *Domande e risposte,* in « Bollettino del neorealismo », n. 2, allegato al n. 57 di « Cinema nuovo »; anno IV; 25 aprile 1955; pag. IV.

Sezione IX: Interviste e documenti

a) *Interviste*

DESTERNES JEAN: *Débat sur le réalisme,* in « Revue du Cinéma », n. s.; vol. III, n. 18; ottobre 1948; pag. 56.

GUIDI G. e MALERBA L. (a cura di): *Che cosa pensano del pubblico,* in « Cinema », n. s.; anno IV, n. 65; 30 giugno 1951; pag. 366.

MARTINI STELIO: *Vietati a Giulietta e Romeo due soldi di speranza,* in « Cinema », n. s.; anno V, n. 85; 1 maggio 1952; pag. 231.

FESTA CAMPANILE P.: *Castellani tra Romeo e Giulietta,* in « La Fiera Letteraria »; anno VII, n. 20; 18 maggio 1952; pag. 1.

CALDERONI GIANFRANCO (a cura di): *Che cosa pensiamo della censura,* in « Cinema », n. s.; anno V, n. 88; 15 giugno 1952; pag. 322.

RISPOLI FRANCO: *Castellani da Geppa a Romeo,* in « Cinema », n. s.; anno VI, n. 106; 31 marzo 1953; pag. 166.

An.:*Renato Castellani: Romeo e Giulietta saranno due giovani in lotta contro la società,* in « Vie Nuove »; n. 6, 1954; pag. 15.

C. M. (MANGINI CECILIA): *Autobiografia di Giulietta e Romeo,* in « L'Eco del Cinema e d. S. »; anno V, n. 80; 15 settembre 1954; pag. 7.

FACHINELLI ELVIO: *Interviste a botta calda,* in « Cinema nuovo », anno III, n. 43; 25 settembre 1954; pag. 199.

(*) MARTINI STELIO: *I versetti di Castellani,* in « Il Mondo »; anno VI, n. 40; 5 ottobre 1954; pag. 13.

(*) MORANDINI MORANDO: *Incontro con Castellani,* in « Cinema », 3ª s.; anno VII, n. 143; 25 ottobre 1954; pag. 608.

b) *Documenti*

per *Un colpo di pistola*

CACCIALUPI PARTEGUELFA MARCELLO: *Ricordi di " Un colpo di pistola "*, in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 64; 15 gennaio 1954; pag. 11.

per *Zazà*

CHILI LUCIANO: *Carattere di " Zazà "*, in « Film »; anno VI, n. 3; Roma, 16 gennaio 1943; pag. 13.

CALVINO VITTORIO: *Un treno per Zazà,* in « Film »; anno VI, n. 15; 10 aprile 1943; pag. 10.

per *La donna della montagna*

CALVINO VITTORIO: *E' fotogenico,* in « Film »; anno VI, n. 26; 26 giugno 1943.

per *Sotto il sole di Roma*

FIORE ILARIO: *Da fattorino postale ad attore cinematografico,* in « Bis »; anno I, n. 35; 9 novembre 1948; pag. 7.

per *Due soldi di speranza*

MECCOLI DOMENICO: *Per Castellani è sempre primavera,* in « Epoca »; anno II, n. 16; 27 gennaio 1951; pag. 56.

MINERVINI ROBERTO: *Napoli da bancarella,* in « Filmcritica »; anno IV, n. 22-23; marzo-aprile 1953; pag. 143.

BENEDETTI BENEDETTO (a cura di): *Ho sceneggiato la mia vita (racconti di Antonio Catalano),* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 9; 15 aprile 1953; pag. 235.

BENEDETTI BENEDETTO (a cura di): *Antonio vive alla scusa di Cristo,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 23; 15 novembre 1953; pag. 306.

GAMBETTI GIACOMO: *Incomprensione e formule,* in « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo »; anno V, n. 69; 31 marzo 1954; pag. 7.

per *Giulietta e Romeo*

BENEDETTI BENEDETTO: *Non ho niente di bello, solo l'ombelico,* in « Cinema nuovo »; anno II, n. 17; 15 agosto 1953; pag. 119.

An.: *Rinascimento per Giulietta,* in « Epoca »; anno V, n. 180; 14 marzo 1954.

MARTINI STELIO: *Lunga storia di Giulietta,* in « Cinema nuovo », anno III, n. 36; 1 giugno 1954; pag. 307.

GHENZI SANDRO: *Una carovana da circo equestre per gli amanti di Verona,* in « Cinema », 3ª s.; anno VII, n. 143; 25 ottobre 1954; pag. 612.

KRASKER ROBERT: *Una grande esperienza,* idem come sopra; pag. 623.

VLAD ROMAN: *Come ho scritto la musica per " Giulietta e Romeo ",* idem c. s.; pag. 623.

VENZI GIORGIO: *Botticelli, Pisanello e Piero hanno ideato i costumi per Giulietta,* idem, c. s.; pag. 624.

BESOZZI ANGELO: *Trentasei mesi di lavoro per fare un film,* idem c. s.; pag. 628.

MECCOLI DOMENICO: *Per Castellani è sempre primavera,* in « Epoca »; anno II, n. 16; 27 gennaio 1951; pag. 56.

MARTINI STELIO: *I versetti di Castellani,* in « Il Mondo », anno IV, n. 40; 5 ottobre 1954; pag. 13.

REBORA ROBERTO: *La dodicesima notte,* in « La Fiera Letteraria »; anno IX, n. 49; 5 dicembre 1954; pag. 8.

ROMERIO LUCA: *Il "teatroscope" di Castellani,* in « Cinema »; 3ª s.; anno VII, n. 146-147; 10-25 dicembre 1954; pag. 715.

GUERRIERI GERARDO: *La notte dell'Epifania,* in « Cinema nuovo »; anno III, n. 49; 25 dicembre 1954; pag. 438.

CALENDOLI GIOVANNI: *Le ambizioni sbagliate della dodicesima notte;* in « La Fiera Letteraria »; anno X, n. 12; 20 marzo 1955; pag. 7.

(*a cura di* G. F.)

Valore psicologico dell'immagine telefilmica

Per analizzare e definire il valore psicologico dell'immagine telefilmica crediamo opportuno rifarci agli studi condotti finora dagli psicologi sul valore psicologico dell'immagine filmica e alla luce delle loro osservazioni e delle loro conclusioni istituire una specie di parallelismo tra fatti filmici e fatti telefilmici, tra immagine filmica e immagine telefilmica, per vedere se per caso quelle stesse osservazioni e conclusioni non siano valide anche per la Televisione e, sia in questo che nel caso contrario, cercare di capire il perché .

Pensiamo che questo metodo di lavoro e di ricerca sia da preferirsi a quello di coloro i quali vogliono studiare tutta la vastissima materia della TV senza tenere presente gli studi similari da tempo condotti nel settore cinematografico e dello spettacolo in generale, perché preoccupati di possibili confusioni e slittamenti d'idee.

Ciò che — a nostro avviso — può accadere agli studiosi della TV proprio in quest'ultimo caso.

Un primo punto da chiarire è questo: quali sono le analogie e le differenze esistenti fra le condizioni di osservazione ordinaria e quella telefilmica?

Dalla risposta a questo quesito dipende la definizione del modo in cui si svolge nello spettatore televisivo l'esperienza televisiva e del modo da seguire da parte del creatore di opere televisive per assecondare il processo di conoscenza e di assimilazione dell'immagine televisiva da parte dello spettatore o per cercare di modificarlo facendo leva gradualmente su fattori che normalmente in tale processo appaiono secondari.

Ma non anticipiamo; e chiediamoci piuttosto — fedeli al metodo piú avanti esposto — quali siano le differenze tra la condizione di osservazione ordinaria e quella filmica.

Tali differenze — rispondono gli psicologi — sono di tale en-

tità che le due condizioni possono essere considerate addirittura eterogenee.

Il rapporto soggetto-oggetto nella situazione filmica comincia con porsi in termini inediti, fin dalle componenti piú elementari.

L'oggetto, lo schermo cinematografico, presenta il massimo grado di precisione, di chiarezza, di *densità* espressiva, attraverso la selezione spaziale (campo di ripresa e angolazione), l'illuminazione e il movimento.

Il soggetto presenta a sua volta il massimo grado di ricettività.

Immerso nel buio della sala di proiezione lo spettatore cinematografico ha la possibilità di concentrarsi fino a dimenticare il luogo in cui si trova, il pubblico che lo circonda, ed a sentirsi solo di fronte allo schermo.

Il Magny [1] ha acutamente descritto lo stato di isolamento in cui viene a trovarsi lo spettatore cinematografico.

« *E' capitato a tutti noi di andare al cinema con un amico, con la persona piú intima e famigliare. Tutti sanno che, come mezzo di scambio e di relazione, è l'esperienza che piú delude. L'intimità, oppure la semplice comunicazione s'interrompono appena comincia a svolgersi la storia; quando la prima immagine appare sullo schermo ognuno torna alla solitudine della propria percezione; tutt'al piú tornerà a galla per qualche breve secondo, di tanto in tanto, il tempo di scambiare un commento rapidissimo per non interrompere il filo del dialogo. Ogni scambio fra i due esseri è ancora piú ridotto che se leggessero parallelamente uno stesso libro, perché il film non aspetta; non è eternamente a nostra disposizione come un romanzo, e la conversazione distoglie dalle parole pronunziate sullo schermo* ».

E piú avanti: « ... *l'uomo moderno è solo in una sala cinematografica, in mezzo a cinquemila dei suoi simili certamente perduti anch'essi nel loro sogno interiore, anch'essi ipnotizzati dallo schermo e da quello che vi si svolge, ma divenuti momentaneamente estranei l'uno all'altro. Cinquemila coscienze divenute impermeabili, divise da tutto quello che le sembra unire* ».

Abbiamo voluto qui riportare ampiamente le parole del Magny perché esse smentiscono l'opinione del Cayatte [2], del Ci-

---

[1] Claude-Edmonde Magny: *Estetica comparata del romanzo e del cinema,* in « Bianco e Nero », a. X, n. 2, febbraio 1949.

[2] Mario Verdone: *I cineasti e la televisione,* in « Cinema e TV », Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.

lenti [1] e di tutti coloro i quali hanno visto nella TV *lo spettacolo per l'uomo solo,* contrapponendolo al cinema e al teatro che costituirebbero invece lo *spettacolo per la massa.*

Una parola, si può dire definitiva, in quanto tutti gli studiosi, chi piú chi meno, si sono riportati a lui, sul particolarissimo atteggiamento dello spettatore cinematografico durante la proiezione di un film, è stata detta dall'illustre psicologo P. Gemelli, il quale in un eccellente studio pubblicato nel lontano 1928 sul Journal de Psychologie, « Intérêt des projections cinematographiques », cosí scriveva: « *In varie riprese sono entrato in una sala cinematografica col proposito deliberato di resistere al fascino esercitato dalla proiezione; di conservare vigile e acuto il controllo su me stesso, di esercitare i poteri di critica; in una parola di mantenere ai confronti del film, tutta intera la mia responsabilità. Tale esperienza l'ho ripetuta con proiezioni, d'interesse, di genere e di contenuto differenti, accompagnati o no da commento musicale...*

« *Ho invariabilmente constatato che i poteri di resistenza vanno gradualmente affievolendosi e, fino a farmi trascurare, a un certo momento, completamente il compito che mi ero prefisso per immergermi del tutto, a mia insaputa, nel dramma.*

« *Ho notato questo anche nel caso di film in cui l'interesse era artificialmente ridotto al minimo; poiché separando dei frammenti di pellicola erano state artificialmente create contraddizioni e assurdità, e il filo degli avvenimenti era di una tale tenuità, da rassomigliare al flusso dei sogni che si succedono senza concatenazione chiara e precisa. Sono quindi giunto alla seguente conclusione: L'interesse suscitato dal film è simile all'interesse dei sogni e la spiegazione psicologica della nostra condotta innanzi allo schermo ci dimostra che ci comportiamo come nello stato onirico* ».

Orbene, se noi ripetiamo la stessa esperienza nei confronti di una trasmissione televisiva, giungiamo alla conclusione opposta.

La proiezione televisiva, in qualunque condizione ambientale si svolga, non esercita affatto su di noi un tale fascino da farci perdere il controllo critico sulle nostre sensazioni, da farci immergere, qualunque sia la qualità della trasmissione, nel dramma, ché anzi per seguire attentamente una trasmissione dobbia-

---

[1] Francesco Saverio Cilenti: *Presente e avvenire dei rapporti fra cinema e televisione,* in « Cinema e TV » cit.

mo fare ricorso a tutta la nostra capacità di concentrazione, dobbiamo cioè servirci proprio del nostro senso critico.

Onde possiamo giungere ad una prima importante conclusione; e cioè che *l'interesse suscitato in noi dall'immagine televisiva non è simile all'interesse dei sogni e che lo stato fondamentale in cui viene a trovarsi lo spettatore televisivo durante una trasmissione non è quello onirico.*

Cerchiamo di renderci bene conto di questo fenomeno.

Il rapporto soggetto-oggetto nella situazione telefilmica si presenta con caratteristiche ben diverse di quelle della situazione filmica.

In questa l'oggetto, l'immagine filmica, si presenta con una forza di esclusività tale nella realtà ambientale che cade sotto il dominio dei sensi dello spettatore da soppiantare qualunque altra sensazione che non sia quella che gli deriva da essa stessa.

Lo schermo a dimensioni normali è cosí grande da riempire buona parte del campo visivo dello spettatore ed ora lo schermo del cinemascope (per non parlare del cinerama) che man mano sta soppiantando quello normale, riempie totalmente il campo visivo per cui, oltre lo schermo, lo spettatore non può percepire nulla ed egli ha la sensazione di essere totalmente immerso nel dramma e di esserne partecipe quasi fisicamente.

Inoltre, come abbiamo rilevato poco prima, attraverso l'illuminazione e gli altri mezzi propri del cinema, sullo schermo un oggetto può essere messo efficacemente in rilievo rispetto all'ambiente in cui si trova, sí da legare ancora di piú l'attenzione dello spettatore.

Per converso l'oggetto della situazione telefilmica, il piccolo schermo della TV, non ha questo carattere di esclusività e di densità, è solo un oggetto frà gli altri che occupano una stanza (in casa o in un locale pubblico) e anche se l'arredamento è disposto in modo, attraverso la creazione di linee convergenti, da attrarre l'attenzione sullo schermo televisivo, questo non esclude la percezione da parte dello spettatore dell'apparecchio televisivo che comprende lo schermo, del mobile su cui l'apparecchio è montato e anche, nella maggior parte dei casi, di parte della stanza e del suo arredamento, che poi non è quasi mai disposto razionalmente in funzione del televisore.

Inoltre, per la impossibilità nella trasmissione attraverso il tubo catodico di dare all'immagine un alto grado di definizione e un valore molto forte alle gradazioni di tonalità illuministica, viene a mancare all'immagine televisiva anche quel carattere

di *densità,* che abbiamo visto essere propria dell'immagine filmica.

E passiamo al soggetto, il cui atteggiamento nella situazione telefilmica tenteremo di definire rifacendoci al Fulchignoni [1], il quale ha studiato con acume « *alcune tipiche condizioni della nostra esistenza normale in cui si effettua il processo di selezione delle immagini* ».

« *Il primo di questi atteggiamenti* — dice il Fulchignoni — *è quello realista. Quando trascorriamo per una strada, ci preoccupiamo soprattutto del contenuto materiale della nostra azione, del risultato che avrà esteriormente nelle cose; quel tal gesto ci farà urtare od evitare un passante, quell'altro ci spingerà lontano da un'automobile, ecc.; nella percezione degli uomini che ci circondano, questi inizi d'azione rivestono una importanza considerevole. Uno dei nostri simili resta per noi un uomo, una donna o un bambino, un amico o un nemico.*

« *A questo gruppo di atteggiamenti e di reazioni secondarie che definiscono la situazione realista, se ne oppongono altri corrispondenti allo stato spettacolare. In questo, una parte considerevole dei nostri atti secondari è scomparsa. Abbiamo abbandonato le tendenze che hanno rapporto con la buona esecuzione materiale della nostra passeggiata. Non ci prepariamo ad evitare l'urto con i passanti né a salutare un conoscente; ma abbiamo conservato l'ultimo gruppo di azioni secondarie, siamo pronti a dividere i sentimenti del pubblico, ad applaudire o a fischiare con lui.*

« *L'atteggiamento spettacolare è una azione le cui parti secondarie sono incomplete e ridotte ad alcune condotte personali e sociali. Un tale atteggiamento esclude l'identificazione. Ridotto, il controllo si mantiene. Si resta in guardia a distanza. La funzione del reale, lungi dall'affievolirsi, vi si arricchisce e si complica; la coscienza dell'oggetto permane.*

« *La coscienza spettacolare si presta senza concedersi. Il riso e le lacrime, in teatro, negano l'identificazione.*

« *La terza condizione, quella determinata dall'immagine filmica, è diversa da ciascuna delle due precedenti. L'atteggiamento di credenza alla non realtà degli oggetti percepiti, per continua che sia in potenza, non si mostra costante, talvolta predomina invece l'impressione del reale. E' noto l'esempio degli spettatori che reagiscono quando, per l'artificio della visione in*

---

[1] Enrico Fulchignoni - « Bianco e Nero », a. IX, n. 9, novembre 1948.

rilievo, si mostri loro una pompa in atto di inondare la sala. Ed anche durante una proiezione ordinaria è indubbio che la realtà apparente si impone in certi momenti in maniera assoluta e sarebbe di grande interesse determinare nel caso del film la causa di codeste oscillazioni fra credenza *e* impressione, *nella coscienza degli spettatori.*

« *L'atteggiamento, o meglio lo stato filmico, esclude dunque ogni complicità. E a malapena si tratta di un atteggiamento. Non c'è piú diffidenza, malgrado si sia coscienti dell'artifizio. O almeno si è infinitamente meno diffidenti che non nella condizione spettacolare.*

« *Innanzi allo schermo illuminato, immerso nella solitudine buia della sala, lo spettatore rinunzia in maniera assai piú evidente che non a teatro ai suoi poteri di critica* ».

Ora confrontiamo la situazione telefilmica con le tre situazioni descritte dal Fulchignoni per scoprire se per caso non debba rientrare in una di esse.

Differenza tra situazione realistica e situazione telefilmica: Non ci sono in quest'ultima quegli atteggiamenti e quelle reazioni secondarie che accompagnano la situazione realista, perché nella situazione telefilmica la conoscenza del fatto, dell'avvenimento reale colto nello stesso istante in cui accade, avviene a distanza, mentre siamo seduti comodamente in una poltrona a casa o in un bar.

Quindi la conoscenza dello stesso fatto si svolge ad un livello molto piú alto che nella situazione realista.

Si pensi, per esemplificare, alla differenza esistente tra il modo in cui ha potuto assistere alla cerimonia dell'insediamento del Presidente della Repubblica, al Quirinale, il comune spettatore dislocato anche nel migliore posto d'osservazione lungo il persorso compiuto dal corteo presidenziale da Montecitorio al Quirinale, e il modo con cui ha potuto assistere alla stessa cerimonia lo spettatore televisivo.

Quest' ultimo ha riportato dell' avvenimento una conoscenza molto piú completa del primo.

Analogia tra situazione realista e quella telefilmica: in entrambe le situazioni, come abbiamo già detto, si ha una conoscenza di un avvenimento reale nello stesso istante in cui essi si svolge.

Quindi possiamo definire *la situazione telefilmica una situazione pseudo-realista.*

Differenza tra la situazione spettacolare e quella filmica:

scompaiono nella seconda quasi del tutto quegli atteggiamenti e reazioni secondarie dovute alla presenza del pubblico.

Analogia tra le due situazioni: in entrambe si è diffidenti; non c'è identificazione; si ha (per i motivi sopra esposti) un atteggiamento prevalentemente critico.

Possiamo concludere che la situazione telefilmica è una situazione pseudo-spettacolare.

Differenza tra la situazione filmica e quella telefilmica: non predomina in quest'ultima — come al cinema — *la impressione del reale.*

Analogia: dovrebbe essere la convinzione di non-realtà che talvolta abbiamo al cinema.

Eppure nella situazione telefilmica tale impressione non c'è. Questo perchè essendo una situazione pseudo-realista, anche durante una trasmissione che sappiamo essere trascritta ci poniamo nello stato d'animo fondamentale di una situazione realista.

A questo punto dobbiamo cercare di chiarire bene il rapporto impressione-credenza della realtà nelle due situazioni, filmica e telefilmica.

Nella situazione filmica abbiamo da una parte l'impressione di percepire attualmente esseri ed avvenimenti reali, e dall'altra la precisa consapevolezza che questo contatto avviene a una distanza psichica del tutto differente da quella dell'esistenza reale.

Nella situazione telefilmica invece abbiamo da una parte la coscienza o la convinzione di un contatto con la esistenza reale, che, anche se viene conosciuta ad un livello differente da quello normale, non cessa per questo di essere meno reale, e dall'altra la impressione di percepire esseri ed avvenimenti scarsamente reali giacché il modo come questa conoscenza avviene è scarsamente realistico.

Al cinema quindi ciò che ci *appare* reale assume le caratteristiche della realtà in sé (1) e cioè l'apparenza del reale al cinema, il modo con cui il reale viene presentato è talmente forte da agire prima sui sensi e nella immaginazione e poi sull'intelletto.

Alla TV ciò che sappiamo o crediamo essere *reale* ha una scarsa apparenza di realtà. Cosí che è il senso critico che si mette per primo in moto e viene in aiuto dell'immaginazione.

Riepilogando: lo spettatore televisivo nella situazione telefilmica conserva l'atteggiamento critico proprio della situazione

---

(1) Michotte: *Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques,* in « Revue Internationale de Filmologie », n. 3-4, 1948.

spettacolare, per cui abbiamo parlato di situazione pseudo-spettacolare, e l'atteggiamento di aderenza e di fiducia tipico della situazione realista, per cui abbiamo parlato di situazione pseudo-realista.

I due atteggiamenti sono soltanto in apparenza in antitesi. Tutto dipende dal modo in cui il regista allestisce la trasmissione.

Se questo modo non sarà adeguato al grado di potenza a cui avviene la conoscenza del fatto stesso, il senso critico sarà potenziato al massimo, la diffidenza crescerà fino alla frattura; nel caso opposto il senso critico diventerà un valido aiuto alla conoscenza del fatto stesso.

Il soggetto si spoglia degli atteggiamenti secondari e la sua diventa una forma abnorme di conoscenza, una super-conoscenza; l'oggetto, la realtà, non può non spogliarsi anch'essa dei suoi aspetti accidentali perché si possa cogliere la realtà piú profonda delle cose, una specie di *super-realtà.*

Ecco definito il compito del realizzatore o regista che dir si voglia: portare alla luce questa super-realtà, questa realtà piú segreta, piú quintessenziata.

Quali gli strumenti in suo possesso per tale compito? Dovrà egli adoperare un linguaggio che ripeta le forme proprie del linguaggio onirico-simbolico? Oppure quelle del linguaggio logico-intellettivo?

Non a caso abbiamo contrapposto i due tipi di linguaggio giacché sappiamo che l'immagine, che è la materia del linguaggio, ha una duplice sorgente, la *vita cosciente intellettiva,* « *che lavora con le immagini obiettive immediate offerte dall'organo visivo, con le immagini-ricordo di realtà bene analizzate, con le immagini mentali di concetti intellettuali accuratamente elaborati, associando tutti codesti elementi in serie ordinate* » (1), e l'*immaginazione.*

Quali le caratteristiche dei due linguaggi?

Il linguaggio onirico simbolico si basa sul trasferimento o trasposizione in una immagine figurativa che viene distaccata dal suo normale significato reale. Questo fenomeno prende il nome di transfert.

Ed è il fenomeno che caratterizza lo stato del sogno.

Ora abbiamo già visto come lo stato psicologico dello spettatore cinematografico durante la proiezione di un film è molto analoga a quella dello stato onirico di colui che sogna.

---

(1) E. Fulchignoni - in « Bianco e Nero », a. X, n. 9, settembre 1949.

Le immagini cinematografiche nel loro fluido divenire suscitano emozioni cosí profonde da sfuggire al controllo della sfera intellettiva e colpire la sfera del sub-conscio.

Quindi, per un fenomeno di transfert, molto simile a quello di colui che sogna, l'immagine, oltre il valore che ha in sé, ne acquista un altro di natura tutta emotiva datagli da quella emozione che inconsciamente ha risvegliato nel sub-conscio dello spettatore.

La coesistenza dei due valori dell'immagine è relativa alla struttura psico-fisica dello spettatore e al particolare stato di equilibrio dei suoi valori psichici, onde in alcuni il valore oggettivo (figurativo e narrativo in sé) resterà preponderante rispetto a quello emotivo-sentimentale, in altri quest'ultimo potrà diventare cosí preminente da soppiantare del tutto il primo.

P. Gemelli, Fulchignoni, Ponzo ed altri psicologi sono partiti dalla osservazione del fenomeno in atto per giungere alle loro conclusioni teoriche; i registi (parlo qui non dei mestieranti ma dei veri autori cinematografici) invece hanno inconsciamente intuito la verità e l'hanno tenuta presente nella elaborazione creativa della loro opera.

Ecco quindi che tutte le opere cinematografiche veramente valide presentano fenomeni di transfert che vanno dagli esempi classici dei film di Epstein e dalla scoperta della funzionalità espressiva del materiale plastico nella cui definizione dovuta al Pudovchin par quasi di rinvenire la definizione stessa del fenomeno del transfert (« *un efficace materiale plastico pur essendo e rimanendo qualcosa di oggettivo che non necessita di alcuna spiegazione deve contenere in sé un valore allusivo che lo sorpassi* » (1); di qui dunque alla generale tendenza di dare attraverso i vari mezzi espressivi propri del film (scelta dell'inquadratura, illuminazione, ecc.) a ciascuna immagine, oltre il valore proprio oggettivo, un significato che lo trascenda.

Questo significato non è di ordine razionale ma di natura irrazionale e simbolica.

E si concretizza nella figuratività dell'immagine, poiché a cos'altro tendono i mezzi espressivi propri del cinema sopra accennati (angolazione, illuminazione, ecc.) se non alla composizione figurativa dell'immagine stessa?

Il preminente valore figurativo dell'immagine cinematografica è stato teorizzato acutamente dal Ragghianti (2), il quale

---

(1) V. Pudovchin: *Film e fonofilm,* Ed. dell'Ateneo, Roma, 1949.

(2) C. L. Ragghianti: *Cinema arte figurativa,* Ed. Einaudi, Torino, 1950.

giustamente ha osservato che anche il movimento mimico chapliniano non è concepibile senza il campo visivo entro cui si svolge.

« *Per rendersi conto anche meglio* — scrive il Ragghianti — *che la mimica di Chaplin non ha niente di realisticamente insinuante e allusivo, e che anche le minime sue scene sono costruite con una ferrea oggettività artistica, rammentiamo fra le tante, in via di esempio, un'altra scena di* Febbre dell'oro: *quando Charlot spala la neve accumulata sulle soglie delle capanne.*

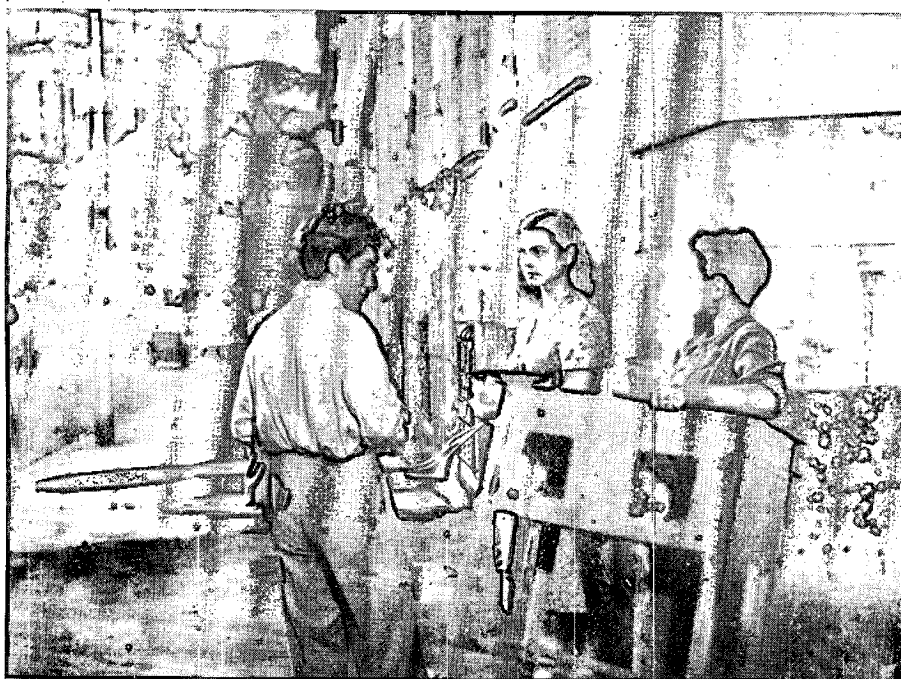
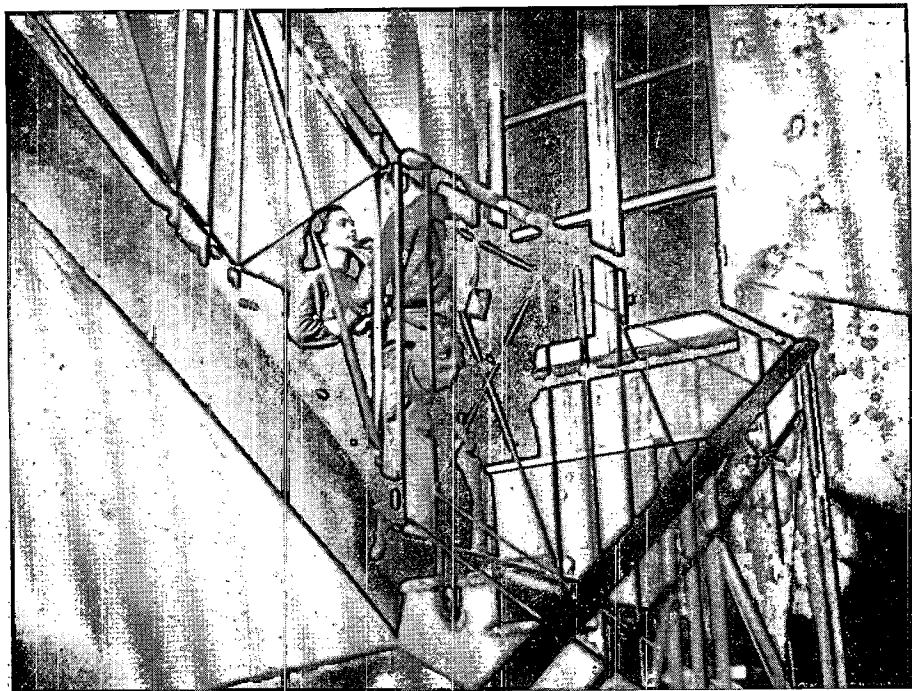
« *Non c'è niente di casuale: in uno spazio rigorosamente limitato, campo dell'azione, esorbitando dal quale si perderebbero suggestione e incanto Charlot si muove* [1]. *Un certo numero dei suoi passi, lieve costante animata nella cornice immobile. Si ferma. Pochi gesti sicuri, angolari, curvilinei, che sembrano avviluppare a muovere lo spazio del fondo: coglie una pala, fa qualche cosa di vivace, di libero, di leggero. Ancora dei passi, indietro questa volta, con un ritmo stringente alla scansione primitiva. Un gesto sicuro, risolutivo: e intorno a lui, in una serie punteggiata di mosse, vola la spirale bianca della neve spalata.*

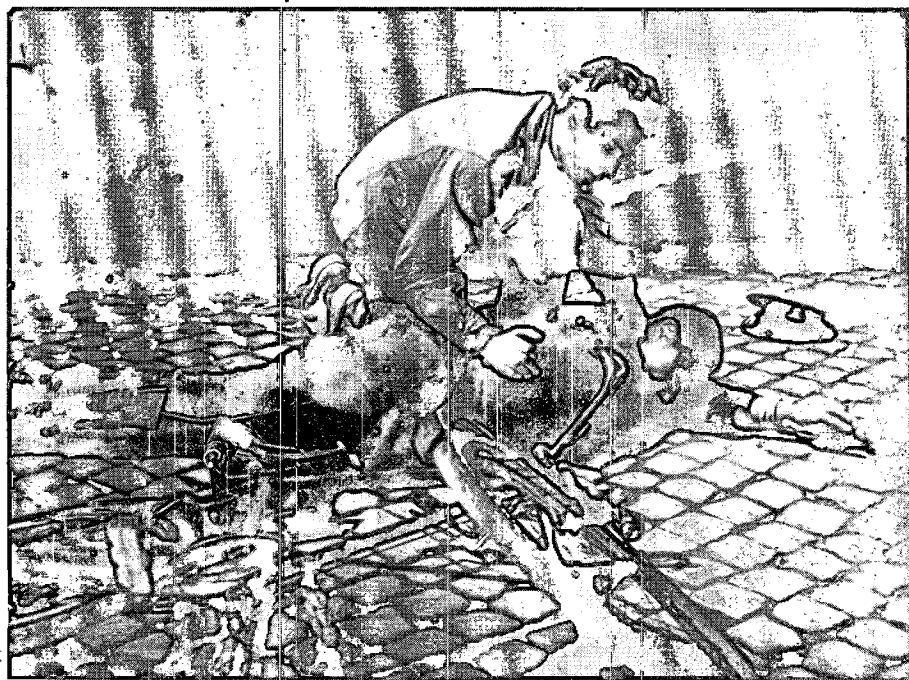
« *Un'altra scena, che dimostra con quale forza sia sentito da Chaplin il campo visivo, limite entro cui si deve stendere la tela delle azioni, e nel quale ogni pezzo è preordinato per accoglierle, per farle determinare con rigorosa precisone, è il triangolo compositivo del monumento " Alla pace e alla libertà ", all'inizio di* Luci della città: *dove se mai, sia detto di passo, l'aver reso questo limite tangibile, facile ed evidente, è forse un leggero difetto.*

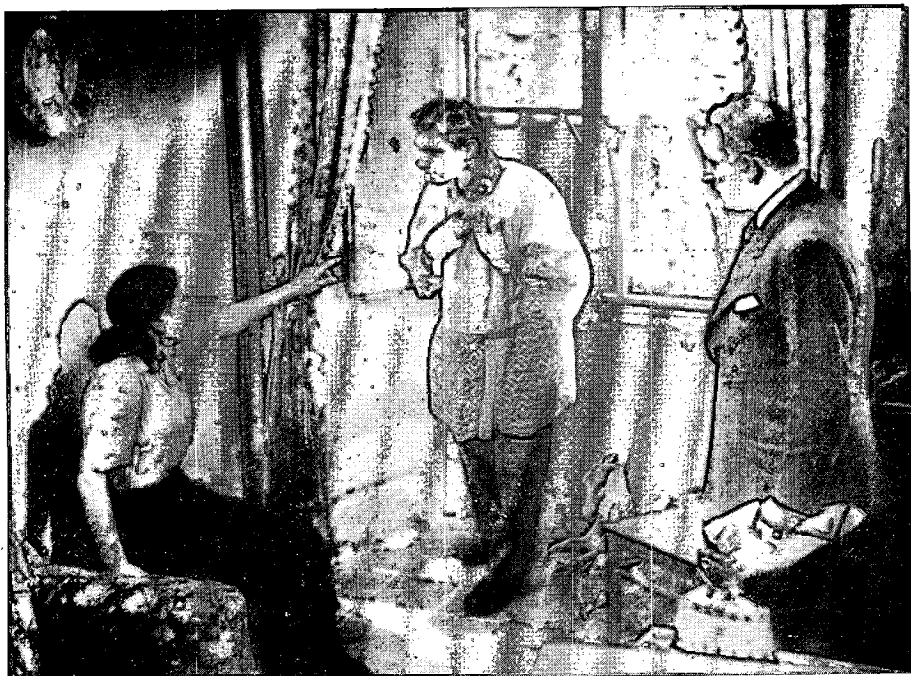
« *Il limite in cui si deve stagliare l'azione è sentito con la stessa forza e per lo stesso bisogno estetico che produce la scelta del taglio di un quadro — taglio che è originato dalla stessa necessità formale della pittura che contiene — e ha eguale valore: l'elemento dimensionale, nei film di Chaplin, lungi dall'essere uno scialbo schema o un ambiente casuale, potenzia e stimola verso conclusioni perfette la successione significativa delle azioni. Cosí in* Febbre dell'oro *la capanna, o l'orlo del tavolo dove si svolge la classica " danza dei panini " e, in* Luci della città, *la banchina del fiume, impostazione severa di serie cubiche, che*

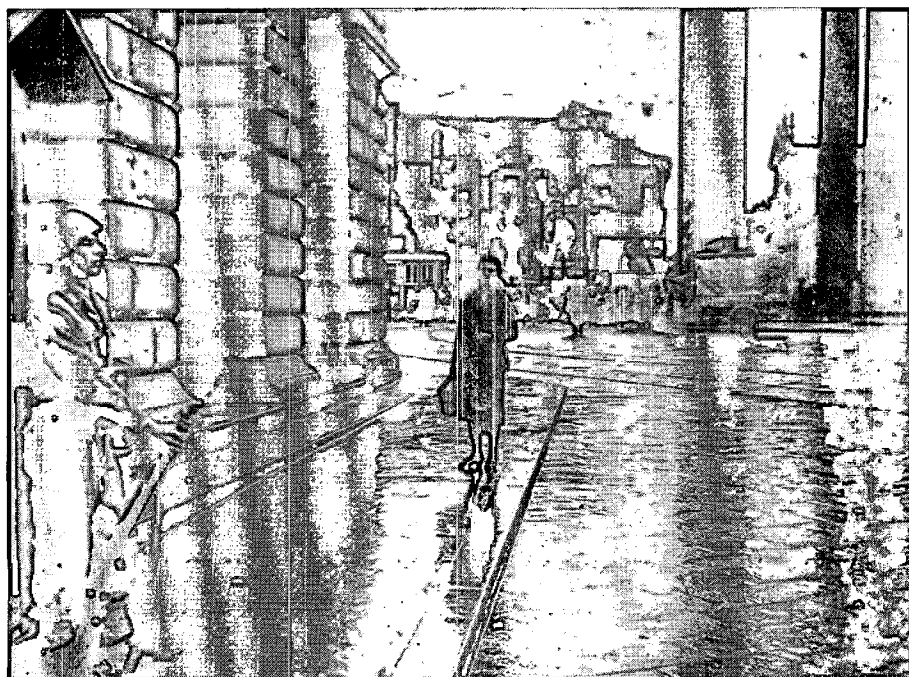
---

(1) Si badi che la differenza tra il movimento mimico cinematografico e quello televisivo sta proprio in questo: il primo ha valore solo in quanto ritmato in uno spazio determinato, il secondo ha invece valore in sé.

RENATO CASTELLANI: *Sotto il sole di Roma* (1948)

RENATO CASTELLANI: *Sotto il sole di Roma* (1948)

RENATO CASTELLANI: *Sotto il sole di Roma* (1948)

RENATO CASTELLANI: *Sotto il sole di Roma* (1948)

RENATO CASTELLANI: *E' primavera* (1949)

RENATO CASTELLANI: *E' primavera* (1949)

RENATO CASTELLANI: *E' primavera* (1949)

RENATO CASTELLANI: *E' primavera* (1949)

commentano per via di contrasto, con la loro risentita immobilità, col loro piglio inesorabile, il dramma agitato della vita e della morte sarcastizzato appunto, nel suo gioco a vuoto, attraverso la fermezza di opposizione delle masse spaziali. Valori purissimi dunque; ed esemplificare ancora non ci porterebbe che a ripetere ».

Dunque per riassumere; il linguaggio onirico-simbolico, sia come processo di assimilazione da parte dello spettatore, sia come processo creativo da parte del regista, è proprio del film e si traduce nei valori essenzialmente figurativi dell'immagine filmica e nella relazionabilità dell'uomo all'ambiente n cui vive e agisce, elemento da noi sottolineato in altro studio come costante della linea di sviluppo del cinema, da Lumière al Cinemascope.

Ad esso si contrappone il linguaggio logico-intellettivo, che, per esclusione, non può non essere considerato il linguaggio proprio del telefilm.

Ora, se il linguaggio ornico-simbolico trova la sua corrispondenza visiva nei valori figurativi della scenografia, del materiale plastico e del personaggio stesso, il linguaggio logico-intellettivo dà luogo visivamente ai valori mimici del personaggio intesi non come qualità figurative ma come qualità di ordine psicologico, adatti a darci cioè una dimensione tutta introspettiva e intima dei personaggi.

A questo punto qualcuno potrebbe obbiettarmi che le mie osservazioni sono smentite dalla esistenza nel cinema di film psicologici e nella TV di originali televisivi non a sfondo psicologico.

Al che risponderò che non ho alcuna difficoltà ad ammettere che le mie distinzioni non hanno il valore che fino a poco tempo fa si attribuiva a teoremi matematici, cioè un valore fisso ed assoluto, poiché se oggi è anacronistico parlare di formule o leggi persino nel campo delle scienze esatte a causa della quarta dimensione, a maggior ragione non se ne può parlare nel campo dello spirito umano, dopo gli abissi che le moderne scienze della personalità umana, la psicanalisi da una parte e la biotipologia dall'altra hanno intravisto.

D'altra parte anche la distinzione da noi operata tra linguaggio onirico-simbolico e linguaggio logico-intellettivo non va intesa in senso assoluto perché i due stati psichici corrispondenti non sono cosí distinguibili nella realtà come nel ragionamento.

Di continuo infatti alle immagini provenienti dalla sfera ra-

zionale dell'uomo si aggiungono immagini provenienti dal subconscio.

L'attività degli psichismi inferiori — è bene tenerlo sempre presente — è solo piú o meno efficace, piú o meno presente nella vita dell'uomo, ma non si interrompe mai, anche nei momenti di massmo predominio della sfera razionale.

Quindi le mie considerazioni sull'atteggiamento dello spettatore televisivo e cinematografco, sul modo con cui si svolge l'esperienza televisiva e cinematografica per l'uno e per l'altro, sui modi compositivi da seguire da parte del creatore dell'immagine filmica e telefilmica per favorire l'assimilazione di tale immagine, sulle caratteristiche del linguaggio televisivo e cinematografico, vanno intese come tentativi di chiarire alcuni punti chiave per la soluzione dei problemi della TV, soluzione che non sarà mai raggiunta in grado perfetto perché legata al continuo divenire della TV, cioè al farsi degli autori televisivi.

Fatta questa messa a punto fondamentale passiamo a rispondere specificamente alle obiezioni che potrebbero esserci rvolte.

Certo il cinema ci ha dato e continuerà a darci opere che si definiscono psicologiche, ma in senso molto diverso da quello da noi adoperato per la TV.

Ombre rosse e *Il traditore* di John Ford ci offrono l'esempio di film in cui è evidente l'intenzione del regista di darci dei ritratti psicologici di alcuni personaggi colti in situazioni eccezionali per far sí che la maggior parte degli elementi della loro personalità venga alla luce.

Ma, è concepibile *Ombre rosse* senza la visione dell'immensa distesa della pianura attraversata dalla diligenza nel suo drammatico viaggio?

E' concepibile altresí *Il traditore* senza la visione della città di notte?

Cioè, i valori psicologici dei due film sono essenzialmente affidati agli elementi figurativi ambientali.

Invece quando parliamo di valori psicologici nella TV pensiamo al modo di atteggiarsi dell'uomo in una certa situazione in preda ad un certo stato d'animo, pensiamo alla mimica, il piú immediato e coerente mezzo espressivo dell'animo umano.

Di certo se Ford fosse stato un autore televisivo ed avesse voluto trattare gli stessi temi alla TV avrebbe seguito strade ben diverse.

La psicologia dei suoi personaggi avrebbe dovuto renderla

sclo attraverso il puro gioco mimico, ed avrebbe potuto farlo perché, come abbiamo visto in altro studio, la TV, e soltanto la TV, gli offriva la possibilità di rappresentare il puro giuoco mimico dei personaggi.

Ci sia permesso quindi di porre questa distinzione tra opera psicologica televisiva e opera psicologica cinematografica.

La prima si serve di elementi (la mimica e il gesto) che posseggono un alto grado di immediatezza espressiva, sono i primi segni traducenti uno stato d'animo, le seconde si servono soprattutto di elementi mediati, di secondo grado (la scenografia e il materiale plastico).

E passiamo all'altra obbiezione: possibile che la TV non possa darci opere non-psicologiche?

Ora, premessò che le osservazioni fatte sul carattere logico-intellettivo del linguaggio mimico televisivo hanno valore sul piano scientifico piú che su quello critico ed estetico, premesso che da questo carattere discende a sua volta il valore psicologico e non figurativo che assume il linguaggio televisivo, con questo non neghiamo che si possa fare opera lirica o narrativa o con qualunque altra attribuzione, perché il modo con cui l'artista può darci questo valore può essere lirico, narrativo, documentaristico, ecc.

Il fatto cioè che, come abbiamo affermato in altro studio, l'uomo debba essere considerato l'oggetto primo ed insostituibile di ogni corretta immagine televisiva e che la TV non scopra la relazione fra l'uomo e l'ambiente, bensí quella tra il suo modo di essere, di porsi davanti alla realtà, e il suo essere, la sua anima, non esclude affatto, non limita l'importanza della forma.

Si è voluto indicare una strada, ciascuno autore la percorra come vuole.

Il problema della forma e dello stile introduce l'elemento temperamento, che sembrava essere escluso dall'avere caratterizzato il linguaggio televisivo come logico-intellettivo e perciò dal piano scientifico passiamo al piano critico-artistico.

Come avviene esattamente questo passaggio, ci sarà chiaro solo se teniamo presente che i sentimenti, amore, gelosia, odio, ecc. sono un tutt'uno con i « segni » esteriori, corporei dell'amore. gelosia, odio, ecc.

Questo ci insegna la moderna psicologia che ha respinto lo antico presupposto che i sentimenti siano soltanto realtà interiori, accessibili solo a chi le vive.

Oggi invece noi pensiamo di poter giungere alla compren-

sione di un sentimento altrui, attraverso l'osservazione del comportamento dell'uomo che prova quel sentimento.

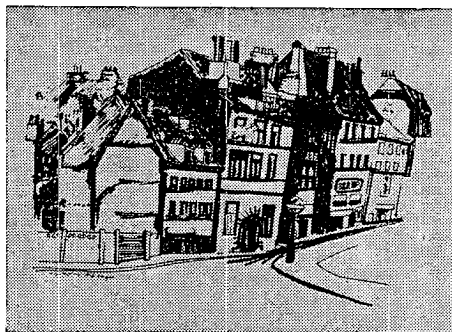
Il sentimento fa corpo con la modificazione che provoca nei rapporti fra individuo e individuo, è tutt'uno con il comportamento.

Ed ecco quindi che il comportamento può assurgere a valore di simbolo e perciò stesso rientrare nella sfera della fantasia e della immaginazione.

Gli infiniti irripetibili modi di comportarsi dell'uomo costituiscono la materia del linguaggio telefilmico che perde il suo carattere di fredda logicità intellettiva per sconfinare nei regni della fantasia e della immaginazione.

Abbiamo detto *perde*, forse è meglio dire che *acquista* oltre al suo carattere di logicità quello di metafora e di simbolo.

L'intelletto non è affatto in antitesi con la fantasia, anzi può essere un potente stimolo alla fantasia, e se ciò accade nel processo di assimilazione e di conoscenza dell'immagine televisiva da parte dello spettatore, può accadere, ed è auspicabile che sia cosí, anche nel processo di creazione dell'immagine televisiva da parte del creatore.

Angelo D'Alessandro

Variazioni e Commenti

I «Ragazzi di vita» sotto il sole di Roma

L'invito a ritornare alla scuola della vita, contenuto nel cinema del dopoguerra, comincia a venire accolto, sempre piú frequentemente, dalla letteratura.

Stretti legami intercorrono tra Sotto il sole di Roma *(1948) di Renato Castellani e « Ragazzi di vita » (Garzanti, 1955) di Pier Paolo Pasolini; derivano dall'identico materiale d'indagine, dall'uso del dialetto, dal rifiuto ad insistere sui temi di passate stagioni, dalla scelta di una narrativa scattante e libera, dall'analoga direzione di sviluppo.*

L'aristocrazia del gusto, la preparazione erudita è propria dei gruppi entro cui Castellani e Pasolini si formano. Entrambi provengono dagli studi accademici, che tolgono le impurità, i difetti di gusto: il primo ha una multiforme conoscenza del cinema e della pittura, e compie i primi esercizi su un piano di scrittura, non tanto di linguaggio; il secondo conosce le letterature antiche e moderne, sperimenta l'officina della filologia, la scuola delle forme linguistiche poco conosciute, poco valorizzate, come i dialetti friulano e romano.

Castellani esordisce nella corrente calligrafica che, negli anni susseguenti al 1940, rappresenta l'insinuarsi nel cinema di ricerche formali, di predilezioni decantate nell'uniformare i gesti alla linea della scenografia, la volontà di far suggerire, dagli elementi costitutivi, l'atmosfera piú che di far loro formare il racconto. La raffinatezza fin quasi « scientifica » è il fermento cospicuo del primo Castellani: giustificata in Un colpo di pistola *(1941), non equilibrata in* Zazà *(1942). Dove non è gioco d'intellettuale, è la traduzione di una tendenza culturale portata al frammento, non al racconto, svolto su piani intrecciati. La conse-*

guenza è il frammentismo dei suoi film calligrafici che stupiscono per la luminosità di alcuni passi, per la scoperta intenzione artistica; raramente convincono, perché non sono legati da una necessità narrativa, da una concretezza d'idee.

Pasolini, provvisto di letture e di umori, è pronto all'incontro con le voci poetiche piú lontane, come critico; capace di correre, inseme a loro, le piú impensate avventure del pensiero. E' filologo fornito di ragioni, sicuro nel giustificare, con dati indiscutibili, ogni predilezione. La filologia è la base della sua poesia: per lui valgono, in eguale misura, la conoscenza della parola e l'emozone psicologica, l'erudizone e l'ispirazione, anche se, poi, all'atto dell'espressione i termini, apparentemente dissociati — fatti per la critica i primi, per la composizione i secondi — si saldano con arco sicuro (lo rivela " La meglio gioventú " del 1954).

Di fronte alla società del dopoguerra, che preme loro contro, assillandoli con continue richieste d'impegno, con provocazioni spoglie e dure contro cui è impossibile rispondere con un linguaggio purificato e difficile, Castellani e Pasolini sentono il bisogno di tralasciare l'erudizione portata dentro. Di dimenticare, non di ripudiare un gusto di lettura, un giro di sensazioni, per restare disponibili al mondo che fermenta intorno, e gettarsi in un clima adatto alle avventure del romanzo, e ai suoi proficui svolgimenti.

Intendono come la stagione del soliloquio, restato caparbiamente discorso ad una voce, sia terminata. E sia giunta la zona storica del canto, della ricerca di personaggi mossi su corde psicologiche, diverse dalle proprie, del dialogo a piú voci.

E' per liberarsi dei rapporti, difficili a portarsi, di un " mestiere letterario ", che giungono, perfino, a rimettere in discussione il problema della lingua, che angustiò Manzoni, e Verga, e Svevo, concludendo col fare parlare i ragazzi, di cui tracciano la storia, in dialetto. La loro non è la risoluzione sul mezzo tecnico per raggiungere una scrittura scaltrita, che batta su un solo timbro, e restituisca un unico comportamento da tutto un mondo: è la volontnà di raggiungere un clima di verosimilianza. La traduzione della vita consiste, principalmente, nel trovare la parola giusta, che corrisponda al mondo dei personaggi. Far dire loro altro discorso, e volere, nel contempo, l'originalità, la novità dell'espressione, è quasi impossibile: ma rinvenuto il vocabolo, risolta l'inquietudine del lessico, resta quella sintattica. E Castellani e Pasolini, messisi sulla strada estremamente ambigua del

dialetto, hanno dato la giusta risposta, scrivendo in dialetto con la sintassi della lingua, componendo dei periodi nervosi e veridici, senza abbassarsi al gusto del vernacolo, alla costruzione immiserita.

L'educazione torna a dimostrarsi, proprio nella risoluzione del problema linguistico. Possono, infatti, rifiutarsi alle conquiste assimilate un regista, ed uno scrittore, formatisi in un ambiente letterario d'estrema civiltà, sensibile alle scansioni formali, alle risoluzioni accademiche, senza depauperarsi in verità? La conversione a nuovi materiali d'inchiesta, conseguentemente a un modo nervoso di narrare, è fruttifera se si accompagna alla revisione delle costanti tematiche, assunte coscientemente, ieri, ritenute sterili attrezzi intellettuali, oggi. Conversione non è neppure il vocabolo giusto per l'operazione prospettata. Meglio è dire integrazione. Un superamento delle leggi, non un loro rifiuto immotivato; un esercizio di misurazione che restituisce le parti non efficaci, trattenendo le porzioni storicamente presenti: un intellettuale maturo non si nega mai, anche se sbaglia strada, seguendo, per suggestioni esterne, viottoli tortuosi. Qualcosa di utile si salva, in ogni occasione, anche perché la sua espressione reca ricordo dello spirito umano. Di cui nulla si perde, passando di pagina in pagina, di tempo in tempo, continuamente rifiutato, continuamentne rivalorizzato, e reso stimolo per altre conquiste.

Nella carriera d'artista, una parte rimane invariata dalle prime alle ultime prove. Muta la seconda porzione, che rifrange i colori del momento, le inquietudini mentali, le conquiste e le evoluzioni. La cultura, ieri unica ragione di lavoro, oggi piuttosto temuta, non è dunque assente neppure nella scorrevolezza apparentemente istintiva di Sotto il sole di Roma *e di " Ragazzi di vita": e potrebbe, forse, se in una sua accezione nobile significa capacità di lettura delle psicologie e delle anime?*

Semplici sono i temi dell'inchiesta sulla plebe romana; altrettanto non è l'esercizio di decantazione formale, non insensibile alle predilezioni passate, al modo di vedere, procato da una educazione ricevuta.

Castellani rifiuta, sí, l'abbandono aristocratico agli svolazzi, al ritmo delle inquadrature: la composizione, nella limitatezza formale, rimane ordinata ed elegante. E' indicativo, della cura compositiva, l'incontro tra Geppa e la " tardona". L'ora è incisa sul sagrato della chiesa, bulinata a bianco e nero, con le strisce chiare di luce e i tratti oscuri, susseguentisi ritmicamente; col

colore delle vesti, uniformate al tempo centrale del giorno, al calore, al fascino dell'atmosfera. Il timbro figurativo è spia della volontà di non badare al solo racconto, ma di suggerire lo stato d'animo negli ambienti. Entro cui i gesti dei personaggi si sistemano su una linea provocata, inserita tra il depositarsi calcolato dei vuoti sui pieni. Il giuoco formale, nell'apparente semplicità, non è frutto di una subitanea improvvisazione abbandonata all'istinto sentimentale; è voluto, e seguito tratto tratto.

Pasolini si muove su binari analogamente provocati.

Il suo romanzo nasce, linguisticamentne, dall'esperimento dello scrittore che non è nato alla vita sul ceppo linguistico scelto (scoperto in una tarda stagione di giovinezza), sebbene studiato, dopo l'incontro. I dialoghi. in gergo e in dialetto, le rapide didascalie, i raccordi narrativi, basati sulla contaminazione della lingua col dialetto, non giungono tradotti da una sedimentazione interna. Arrivano sull'eco di dialoghi raccolti, sulla volontà di violentare, per capirlo e denunziarlo, il mondo della plebe romana. A volte risentono il peso dell'esperimento o di un incerto piacere nel rinvenire forme strane ed inconsuete, piú spesso lo superano, e, sempre, nonostante la raffinata tecnica del gergo, Roma e i ragazzi di vita si mostrano con evidenza precisa, frutto di studio, non di istinto.

In Pasolini è presente un distacco che serve a rassodare, oltre la densità della materia, certo discutibile, che abbisogna. proprio per la sua delicatezza, di una mano secca e impietosa: non esiste il pericolo di giungere ad un naturalismo privo di echi. Capace di restituire una immagine estranea, come vista da occhi " barbari ", di un ambiente e di tristi individui del nostro tempo. E in lui non agisce, neppure, il pericolo della primitività di corde del narratore popolaresco. che si esprime in secchezza di termini, in scelta limitata di vocaboli, perché il suo orizzonte è limitato dal giro ridotto degli interessi.

Il dialetto di " Ragazzi di vita " non è la lingua di " Contadini del Sud ". Rocco Scotellaro ha raccolto, sotto questo titolo, una serie di biografie meridionali, di una tastiera umana assai piú ampia e valida e interessante dell'inchiesta pasoliniana, senza aggiustarla con l'interpretazione letteraria, che scorcia una prospettiva ed amplia una sezione. Qui gli uomini stessi, la cui vita è legata ai campi e alle loro alterne stagioni, parlano delle preoccupazioni, dei conti che non tornano, dopo un anno di fatiche, di disagi, senza l'apertura dello scrittore che interpreta — e giudica sul metro umano e civile — una vita. E riporta ogni

motivo ad un superiore disegno, in cui ogni momento è collocato nella dimensione esatta, e non fatto dominare, insistentemente. Come una regione giunge chiara al narratore, quando ne è distaccato, nello spazio e nel tempo, e ha abbandonato la passione prima, guardandola da lontano, cosí una esperienza quando viene sistemata su una linea di commento. Lasciare al personaggio il compito della sistemazione, è la strada che porta alla scheda documentaristica, seppure carica di motivi, e valida in altra sfera d'interessi, fuori dal campo dell'arte, come quella di Scotellaro, o alla indicazione naturalista.

Giustamente Castellani e Pasolini, scelti i personaggi, non lasciano, ma danno loro, la parola. O meglio, accolgono parte dei loro movimenti scegliendoli e guidandoli verso una conclusione prefissa, verso un giudizio predisposto. Potrebbe, forse, Ciro rivedersi con tanta unitarietà di effetti, che lo raccontano e raccontano l'ambiente dei rioni di San Giovanni? Potrebbe un ragazzo, senza coscienza morale, arenato ad un retroterra istintivo come Alduccio, capire da solo il baratro che ha spalancato davanti e la dissoluzione dei propri gesti? Non potrebbero. Dove i personaggi prendono la mano al regista, e allo scrittore, il naturalismo è sfiorato. E piú in Castellani, meno in Pasolini.

La vittoria delle due prove è nell'operazione, portata innanzi, ad un preciso momento. Scelta una strada, fatta funzonare la macchina filologica, il merito è nel non esserne rimasti schiacciati, nell'averla piegata, in modo da estrarre da essa la impalcatura garante della saldezza delle fondamenta. E piú tardi, lasciato l'esperimento nell'avere ridimensionato il materiale, rimettendolo sulla indicazione dei risultati positivi della passata cultura.

Il film è pieno di sequenze liriche, di scorci figurativamente meditati, carichi di semplicità impressionistica, scoperta su una scia di pensiero.

Il libro esordisce con un racconto basato esclusivamente sui fatti, senza alcun commento, e termina lirico.

Le pagine iniziali progrediscono faticosamente, mescolandosi nella ricerca del vocabolo popolaresco, del sentimento plebeo, della parola urlata: in esse Pasolini trascura la delineazione degli ambienti, l'individuazione dei caratteri per timore di cadere in lirismi, date le sue molte prove in versi. E, senza volerlo, si immiserisce.

Dopo aver dato prova di sapere scrivere con la lingua voluta, piú sicuro di sé, s'approccia a distendere i sentimenti, a non

negarsi alla ispirazione. Nelle parti centrali, e conclusive, la narrazione diventa ricca di declinazioni poetiche, come rivela il bellissimo inizio di giorno che va incontro a Riccetto, dopo una nottata di inutile vagabondaggio: « Cominciava a schiarire. Sopra i tetti delle case si vedevano striscioni di nubi, sfregati e pestati dal vento, che, lassú, doveva soffiare libero come aveva soffiato al principio del mondo. In basso, invece, non faceva che ciancicare qualche pezzo di manifesto penzolante dai muri, o alzare qualche carta, facendola sfrusciare contro il marciapiede scrostato o sui binari del tram. Come le case si allargavano, in qualche pazza, su qualche cavalcavia, silenzioso come un camposanto, in qualche terreno lottizzato dove non c'erano che cantieri con le armature alte fino al quinto piano e praticelli zellosi, allora si scorgeva tutto il cielo: coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine, che scendono giú verso le cime svanite e dentellate dei grattacieli in fondo, in tutte le forme e tutti i colori ». *La descrizione continua, in immagini fortemente staccate da una concretezza cretosa, e librate:* « I fanali ch'erano ancora accesi si smorzarono di botto: la luce cadde piú cruda e triste dal cielo, e s'incollò sui muri ». *O questa*: « Una macchia di vapore grigio e sporco, come inchiostro annacquato, intanto s'andava allargando per le strisce di cielo che s'intravedeva in cima ai palazzoni, nei vuoti della piazza: e il disastro di nuvolette, prima scoloriva, poi veniva assorbito da quel sudiciume. Il bel nuvolone bianco, coi riflessi d'acciaio, s'era smandrappato e sbrindellato, e ora scompariva pure lui come neve nella fanga. L'estate stava per finire ». *E, quasi al termine dell'opera:* « Lei era sempre lassú, a strofinare i vetri che brillavano come liquefatti nell'aria ».

Anche la carenza di rapporti storicisti denuncia la preparazione del regista e dello scrittore, fatta in un periodo che ricerca sentimenti infiniti, immagini suggestive piú che aderenti, lasciando alla pagina saggistica il discorso, il messaggio, perché ritenuto materiale impuro; atto ad inquinare il romanzo. E ciò può essere vero, se non si distingue tra polemica sui fatti del giorno e perno ideologico e morale: la prima estremamente pericolosa, e dimostrata vana col passare delle cause che hanno dato origine alla polemica stessa; il secondo essenziale, perché parte integrante di una dichiarazione d'arte, che è sempre atto d'accusa o d'assoluzione sulla storia. Sia solo di un'anima, che di una intera comunità.

La rappresentazione delle conseguenze, negli animi e nei co-

stumi, della guerra e del dopoguerra, hanno l'importanza di un episodio in Castellani. I suoi ragazzi sono immessi in una mitica gioventú, sistemata in una zona assoluta, in cui scarsi echi portano i turbamenti, i bombardamenti, la difficoltà di procurare il " chilo di pasta " portato a casa dal padre di Ciro. Però, un racconto completo non può lasciare sguarnita un'intera regione. Castellani se ne accorge. Sulla linea stabilita, lavora di incastro, incuneandovi la sortita dalla città per il mercato nero, sul treno degli sfollati; l'incontro dei giovani coi contadini, dai quali sono ritenuti soldati stranieri; l'imprigionamento; il bombardamento che trova Ciro e Geppa in una grottesca situazione; il ballo nel " dancing ". Gli episodi, lacerati dalle molte pause naturaliste, da una trascrizione assente degli avvenimenti, non si saldano agli altri, piú felici. La materia sfugge di mano a Castellani, per disinteresse, poiché lo tormenta la descrizione della giovinezza, fatta d'amicizia pura e d'amore. E vuole individuare, prima ed innanzi tutto, tre caratteri tipici della gioventú italiana: Ciro, il bel ragazzo; Iris, la donna dolce affettuosa; Geppa, il compagno del periodo giovanile, destinato a sparire nella memoria, col rifiuto di esso. Dopo averli presentati nel disegno generale, e nelle linee sottili, immetterli in una città precisa, Roma, non tanto in un tempo determinato.

Pasolini, invece, tende a depositare in modo piú marcato, dietro alle spalle di Riccetto, di Alduccio, di Lenzetta non solo le strade, i lotti di fabbricati, le piazze, le lande di ferraglia e di baracche, i ponti, i tram, soprattutto gli anni dal primissimo dopoguerra al rassestamento. Il primo è nell'attacco al " Ferrobedò "; nei disordini; resi sistema di vita; la stabilità nella sutura delle ferite, che spinge alla resa dei conti, a vivere al margine chi vuole continuare a vivere in un disfacimento morale e civile rifiutabile.

La situazione in evoluzione non si esprime nelle sole didascalie. Nel capitolo " Dentro Roma " la malinconia di Riccetto scandisce il passato sul presente, rivelando come l'esperienza ricevuta non sia estranea all'arco preciso della storia della società. Seppure posta al limite, come caso eccezionale.

Neppure per Pasolini il raccordo è tutto. Gli dà pensiero, piú fortemente, la riuscita dell'abbozzo del gruppo di " ragazzi di vita ", lasciati nel non finito. (Nell'opera stimolante, questo, non costituisce necessariamente una limitazione. Di un personaggio può essere marcato un particolare isolato che restituisce la idea prima del carattere: posto in primo piano, è il solo che ri-

manga nella memoria. Anche se non legato ad altri, d'uguale intensità, impedisce la nascita del personaggio di validità non transeunte). Nella delineazione delle figure narrative, Pasolini procede per schizzo. Mette in evidenza un punto (il salvataggio della rondine, per Riccetto; la facilità della vendita della propria giovinezza, per Alduccio), e detrae le reazioni conseguenti dal momento-sintesi: i giovani del romanzo non progrediscono in modo marcato.

In Castellani, la psicologia è, continuamente, mutata e fatta progredire.

Un rapido accostamento tra le figure del film e del libro, rivela la differenza tra i due moduli di lavoro.

Iris è individuata con precisione sentimentale: i suoi occhi, colmi di luce, riempiono i fotogrammi; le sue parole pesano negli atti di Ciro, li guidano, li spronano. E mai la ragazza rimane estranea; interviene e determina gli sviluppi. La terza figlia del " sor Antonio ", dalla " faccia piena di lenticchie ", fidanzata di Riccetto, è di troppo breve apparizione per diventare personaggio, ed imporsi nella memoria. Il momento-sintesi di descrizione è felice. Non seguito da altri atti, non assume consistenza, e non è funzione di uno sviluppo. (« E infatti era poco piú che una ragazzina pure lei, con la vesta a fiorellini, liscia come quella dei frati, che c'aveva, e sotto le due gambette secche e nodose »).

Ciro è un Riccetto colpito dalla sventura, al tempo giusto: la morte gli toglie la madre non piú bambino, quando ha imparato a sentirne l'influenza e il peso determinante in famiglia; lo fa uomo alla perdita del padre. Il Riccetto resta orfano ancora " pischello " nell'età che riversa il dolore nel pianto. E non matura; dimenticando tutto nella corsa. Riccetto non è diverso da Ciro. La natura ugualmente sensibile, è dimostrata nel salvataggio della rondine morente, che è il momento piú lirico del romanzo: « Il Riccetto guardò verso la rondine, che si agitava ancora, a scatti, facendo frullare d'improvviso le ali. Poi senza dir niente si gettò in acqua e cominciò a nuotare verso di lei. Gli altri si misero a gridargli dietro e a ridere: ma quello dei remi continuava a remare controcorrente, dalla parte opposta. Il Riccetto s'allontanava, trascinato forte dall'acqua: lo videro che rimpiccioliva, che arrivava a bracciate fin vicino alla rondine, sullo specchio d'acqua stagnante, e che tentava d'acchiapparla ». *L'episodio termina, rapido*: « Ci volle poco perché s'asciugasse: dopo cinque minuti era là che rivolava tra le campagne, sopra il Tevere, e il Riccetto ormai non la distingueva piú dalle altre ».

La psicologia, dopo la prima individuazone, è abbandonata su una terra desolata: Riccetto che pure sente mutare le stagioni, e cambia nel comportamento, nel fisco e negli interessi, rimane assente ai concetti del giusto e dell'onesto. Senza diventare irreversibilmente immorale: il ragazzo non compie le azioni piú atroci, riportate nel testo; non partecipa al rogo di Piattoletta, alla vendita sessuale, alla coltellata alla madre. Si commuove all'annegamento di Genesio (« quasi piangeva »*): il tocco, non illogico, rivela come Pasolini riesca a far sentire un'anima sotto un traviamento.*

Geppa è rinvenibile in Marcello, che ne riesprime il valore simbolico del compagno di giochi, sensibile e generoso, coerente coi valori dell'amiciza. I nodi tematici, nei due racconti, procedono su analoghi sentieri. Con lo spezzarsi dell'amicizia di Ciro per Geppa, anche la rettitudne si inquina. Con la morte di Marcello, la istintività sprovveduta sparisce in Riccetto. Molte pagine filmiche descrivono bagni, folti di grida e di scherzi. Interi capitoli pasoliniani si svolgono lungo il fiume.

L'azione s'accentra nelle ore notturne: in Sotto il sole di Roma, *la confessione della perdita delle scarpe nuove; il ritorno alla madre morente; l'uccisione del padre. In " Ragazzi di vita ", la dormita a Villa Borghese, le notti calde dei furti, la lunga veglia, addensata « dentro Roma ».*

Un carico immenso di valori, ripercossi nei personaggi, domina le notti di Castellani, mentre in Pasolini non succede, apparentemente, nulla di decisivo. Si sedimenta la stanchezza che porta alle reazioni negative prospettate.

Se dalla notte, e dalla morte, giunge ai ragazzi di Castellani, la vita, appunto il sole, di cui dice il titolo; a quelli di Pasolini viene l'ambiguità, una morte dei sensi, degli animi, perfino dei corpi.

Le pagine del romanzo sono sature del presagio della scomparsa che, come presenza necessaria, sorveglia gli atti dei ragazzi, guardinga nell'intervenire nei momenti, in cui meno attenta è la difesa, piú sguarnito è il fronte del destino.

Il motivo della fatalità dello spegnimento, confuso nel fiume del divenire, corre tra le pagine, ora trattenuto nelle pieghe, ora fatto esplodere violentemente. « Il cielo era carico come una mina », *dice Pasolini dell'orizzonte sulle borgate. L'immagine trattiene dal pensare ad una distesa di luce, colma d'aria; smorza i colori, riducendoli a tinte contrastanti, piene di sfinimento, e porta ad incontrare una esistenza difficile, in cui ogni conquista avviene dopo una lotta. La pressione del cielo percuote la*

gita in barca, in preda alle acque del fiume, sempre sul punto di terminare con l'immersione, sempre fermata all'acme del pericolo. La attesa della fine, qui preannunciata, si ritrova, con lo smorzarsi del rischio e del gusto dell'avventura, nella domenica di Marcello. Dove il senso del pericolo, violato dall'emozione fisica del timore, nell'episodio precedente, serpeggia addormentato. Si insinua nel vagare teso, e già condannato, del ragazzo destinato a morire. E il primo incontro, che prepara il finale, arriva silenzioso da « una botta secca, come se qualcuno gli avesse ammollato un pugno a tradimento »: *la nota rapida cade, senza che ne sia pesata l'importanza. Di rapidità ugualmente stridente è la fine di Marcello, all'ospedale. La brevità del testo è un sottinteso per significare il modo in cui si muore nel quartiere, nel quale anche per soccombere bisogna spicciarsi*: « " Ah, ma allora, disse dopo un poco, me ne devo proprio annà! ".

« Nessuno gli disse niente. "Ma allora, riprese Marcello, guardando fisso quelli che gli stavano intorno, devo proprio morí... ". E, dopo: "Ve saluto, a Agnolè!" disse ancora: "E saluteme tutti giú a Donna Olimpia, si è proprio ch'io non ce ritorno piú... E diteje che non s'accorassero tanto!" ».

Forse sparire presto, per i " ragazzi di vita ", non è il male peggiore, se vita diventa confusione dei termini, o trascinare i giorni, attaccati dai vizi, e respirare la morte sulle facce e nei cuori (Amerigo e la sua dipartita violenta; l'annoiato funerale; il passaggio dell'auto funebre vuoto), e perdersi " dentro Roma ". Nel capitolo, cosí intitolato, la sinfonia funebre trova estrinsecazione valida nel lento disfacimento fisiologico, nello sfaldarsi dei propositi, nell'atmosfera malata della notte che si infiltra nei corpi. Il pensiero non si stacca, ormai piú, dall'idea dominante che guida il racconto: e Pasolini non si perde nell'ambiguo che prospetta, ma è chiaro nel guardarlo. Nel coraggio di evidenziare, e quindi di condannare, è la sua salvezza.

Il motivo non è rifiutato neppure dai brani piú apertamente narrativi, che lo presentano con aspetto ingannevole, quantunque incapace di nascondere la presenza necessaria. E nei personaggi, che ne sembrano privi: Genesio, infatti, fresco e pulito, maturo nelle azioni e nelle parole, se pur ragazzo nel fisico. Eppure anch'egli è condannato, destinato alla morte. Come il Piattoletta.

Il suo " arrosolamento " è condotto con scrittura decisa, senza che il progredire dell'azione, della spensieratezza al dramma, quasi colpisca. La stessa disumanità dell'atto è risolta in chiave d'allegria, di festa dovuta all'esuberanza dei " pischelli ": « L'erba

secca s'accese subito, passò le fiammelle color sangue agli sterp, e intorno al Piattoletta che gridava s'alzò un po' di fumo. I calzoni, intanto, non tenuti piú su dalla cordicella, gli erano scivolati, lasciandogli scoperta la pancia e ammucchiandosi ai piedi legati. Cosí il fuoco, dai fili d'erba e dagli sterpi che i ragazzini continuavano a calciare gridando, s'attaccò alla tela secca, crepitando allegramente».

Il brano denuncia il timbro dell'intera narrazione, in cui è assente l'adeguarsi dello scrittore al mondo dei ragazzi, senza, con questo, adagiarsi all'orizzonte delle loro azioni. E' presente uno sguardo maturo che non si perde nella " poesia dell'infanzia", ma, con l'occhio ad una idea di vita rifiutata, fa passare anche " i pischelli " attraverso il diaframma. E trasforma la loro espansione vitale in " allegria di naufraghi", nel significato attribuito dal Porta alla Ninetta del Verzee. Da naufrago è l'ultima frase di Riccetto, che assiste all'annegamento di Genesio, senza tentarne il salvataggio: «Io je vojo bene ar Riccetto, sa! ».

Castellani, senza perdere nulla della superiorità del narratore, si unisce, ragazzo libero tra ragazzi, coi suoi personaggi. E' protesta la necessità e la gioia pressante della vita, che tutto macina e supera, e perfino dalla morte guadagna forza, e volontà, e coraggio per continuare. La presenza della fine non è assente in Sotto il sole di Roma: *lasciano i figli, la madre e il padre di Ciro. Con essi il ragazzo non soccombe. Ereditati gli insegnamenti, porta avanti la lezione di onestà ricevuta e la fa fruttificare.*

La superiorità ideologica dell'interpretazione di Castellani non si muta in una forma ugualmente ed intensamente poetica. La densità del concetto è dissolta in poche sequenze con la casa silenziosa, il berretto del padre, che ne ricorda la persona, e gli occhi dei bimbi, giocata sulla speculazione del sentimentalismo. Non sulla meditazione del sentimento.

Sotto il sole di Roma *e " Ragazzi di vita " restano momenti di un cammino narrativo ancora non completato. Per il peso sperimentale, per l'efficacia delle pagine maggiormente inventate, e sistemate a racconto (la scoperta del Colosseo, i bagni, le schermaglie d'amore tra Iris e Ciro, vere e palpitanti, per il regista; il rogo di Piattoletta, la risataccia della siciliana alla discesa di Alduccio, per lo scrittore) restano episodi importanti nell'ultimo cinema e nella narrativa: presagi di proseguimento, che in Castellani, trovano l'espressione poetica nella distesa sinfonia della vita di* Due soldi di speranza.

Francesco Bolzoni

I LIBRI

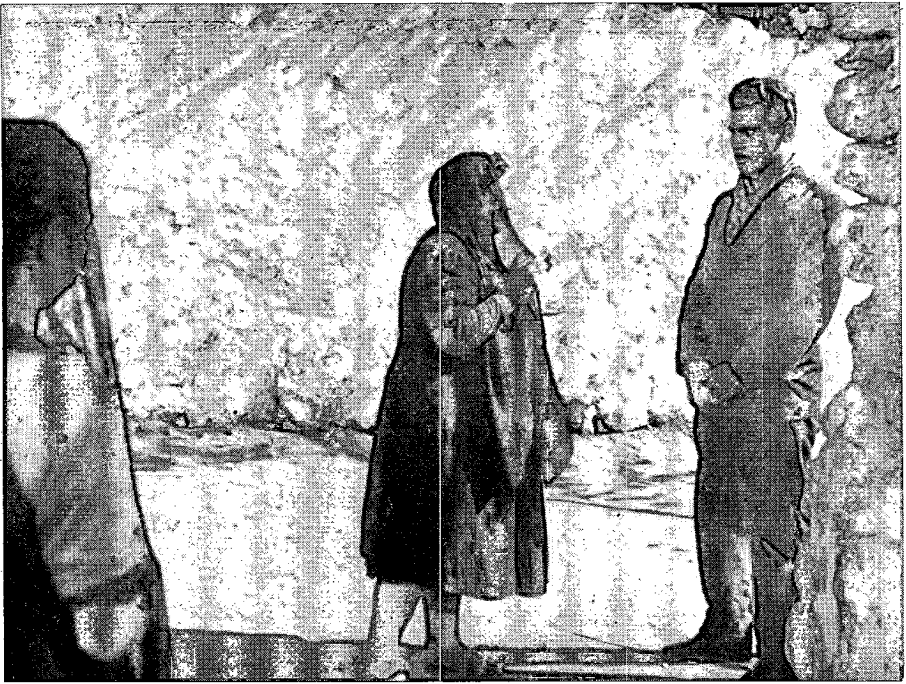
SILVIO D'AMICO: *Mettere in scena* - « Biblioteca Enciclopedica Sansoniana » - Sansoni, Firenze, 1954.

Si resta pervasi da un senso se non proprio di tristezza, perlomeno di sconforto, nel vedere come in questa bibliotechina di divulgazione popolare, edita da Sansoni, accanto ad alcuni trattatelli che si domandano: « Che cosa è la vita? » o ci parlano della « Fisica dei nuclei atomici », trovi posto anche un piccolo libretto, dovuto a Silvio D'Amico, dal titolo: « Mettere in scena ».

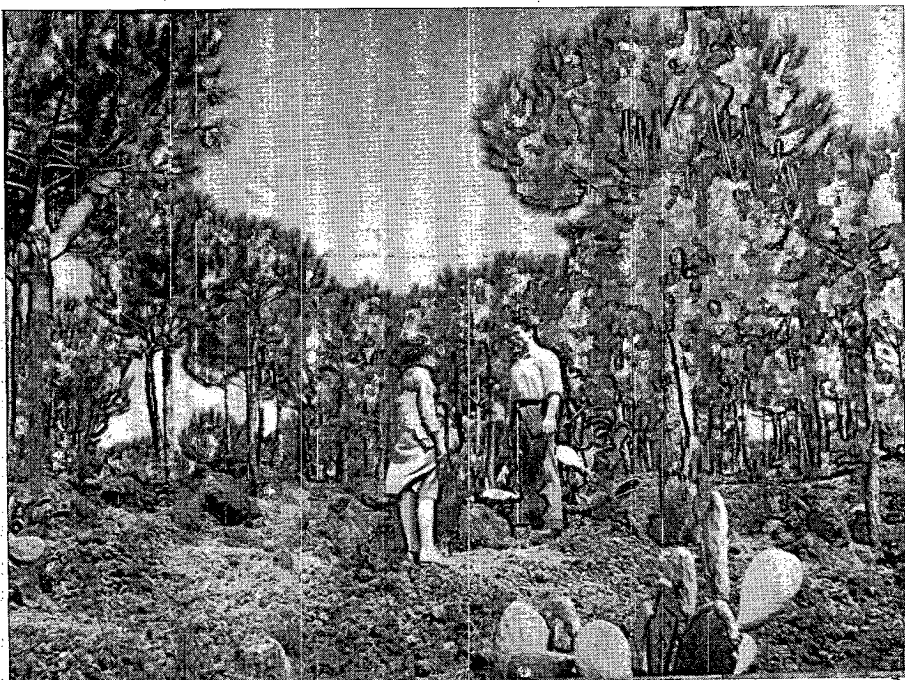
Dicevamo sconforto, nel constatare come anche il fenomeno teatrale, per quel pubblico, per quella società che ne dovrebbe costituire uno dei pilastri, o meglio, uno degli elementi, sia rivestito da quel senso di isolamento dalla vita di tutti i giorni, che è caratteristico dei problemi della conoscenza o della fisica nucleare.

E se il nome dell'Autore ci garantisce della serietà scientifica dell'impresa, lo sconforto si accresce, se si riflette che questo trattatello è una delle ultime opere di un uomo che per tutta la vita ha combattuto per affermare le proprie idee, per suscitare nuove energie teatrali, e alla cui attività instancabile è legata tutta un'epoca del teatro drammatico europeo.

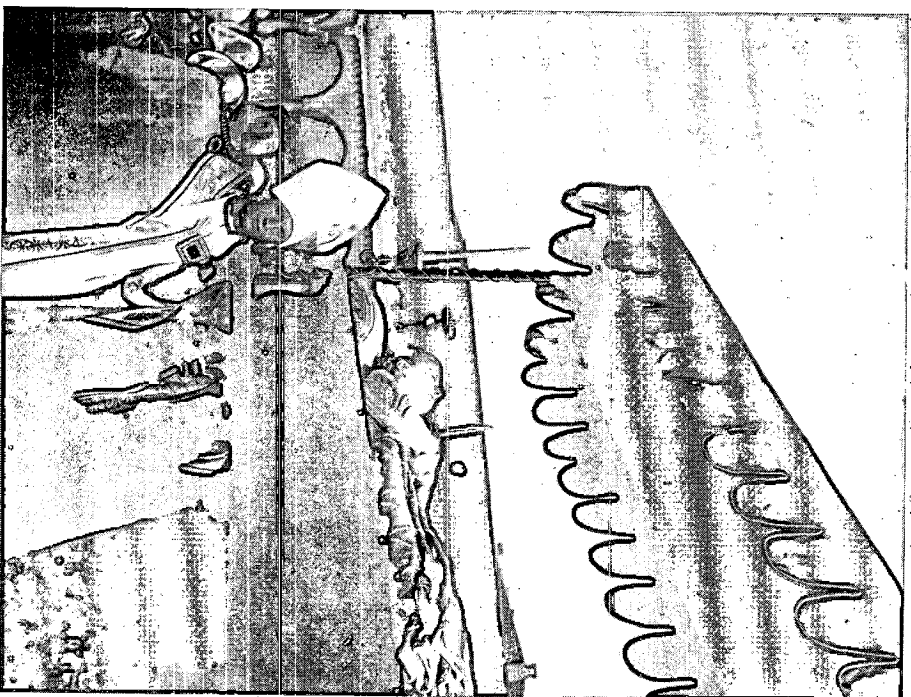
Ma astraendo dalle ragioni che possono aver determinato certe scelte da parte dei responsabili di questa collezione, cui peraltro bisogna riconoscere, per quel che ci compete, serietà di propositi nella scelta dei collaboratori, cerchiamo di esaminare serenamente questo libretto.

Rifacendosi all'assunto principale della sua vecchia « Storia del teatro drammatico », per cui il teatro è « Parola commentata dalla visione », qui il D'Amico informa la sua opera al concetto secondo il quale tutti i modi della messinscena, durante i lun-

RENATO CASTELLANI: *Due soldi di speranza* (1952)

RENATO CASTELLANI: *Due soldi di speranza* (1952)

RENATO CASTELLANI: *Due soldi di speranza* (1952)

RENATO CASTELLANI: *Due soldi di speranza* (1952)

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (1954)

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (1954)

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (1954)

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (1954)

ghi secoli della storia del teatro, ripetono la loro origine e la loro forma specifica dalla natura del testo da rappresentare.

Ma quello che nell'opera principale era considerato come un modo, uno dei tanti, di affrontare la stesura di una storia del teatro, e che quindi seguiva in sottordine la storia della letteratura drammatica, nella stessa posizione e misura in cui un testo viene concepito in forma dialogica tendente in modo congeniale alla rappresentazione scenica, in questa sede l'autore sintetizza tutte le esperienze della messinscena teatrale, da Eschilo primo regista, giú, giú per i secoli, fino a Luchino Visconti.

Alcuni anni or sono, presso l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, si tenne un ciclo di conferenze destinate ciascuna ad illustrare la personalità artistica di un regista o il carattere di un movimento teatrale di capitale importanza per la scena moderna. Le conferenze furono successivamente pubblicate, con prefazione di D'Amico, in una eccellente opera intitolata: « La regìa teatrale ». Ne risultò, evidentemente, un lavoro a carattere monografico che prendeva le mosse da Craig e Appia, considerati i primi registi moderni.

Invece questo « Mettere in scena » ha il suo tessuto connettivo nell'individuazione di un processo ciclico, secondo il quale, ad un'epoca in cui il testo ha la prevalenza sullo spettacolo, succede un arricchimento nel fasto della messinscena, con conseguente decadenza del testo, e cosí via seguitando.

Si tratta dunque della breve sintesi di un aspetto della storia del teatro, di quello piú familiare al pubblico, che certo non ha tempo di approfondire la lettura dei classici teatrali e di rendersi conto delle varie forme della loro estrinsecazione.

Scritto con la consueta chiarezza d'esposizione che ben conosciamo, il testo, corredato da otto schemi di scenografie di diverse epoche, è ravvivato dal racconto di alcune curiosità di carattere aneddotico, tutte intese, peraltro, a lumeggiare una personalità, a inquadrare un'epoca, a facilitare la comprensione di un giudzio. Ricordiamo lo sdegno moralistico della prima attrice e amica del grande Talma, nel vedere il grande attore che, in toga romana, mostrava al pubblico le spalle e le gambe, rivestite della fittizia nudità di una maglia color carne! O i primi tempi della Comédie Francaise, in cui il pubblico popolare, in piedi nella platea dove ancora non esistevano poltrone, si godeva, oltre lo spettacolo vero e proprio, quello del pubblico dei nobili, seduti ai lati della scena, che lanciavano frizzi arguti alle attrici.

Se operette come questa, infine, contribuiranno a formare

una piú cosciente classe di spettatori, e a far sí che il teatro torni ad essere elemento essenziale della vita dell'uomo, come può esserlo la lettura attenta di un libro, o la visita ad una pinacoteca, saremo lieti di prenderne atto e di recedere dallo sconforto di cui parlavamo all'inizio.

Vittorio Castagnola

GEORGES ANNENKOV: *Vestendo le dive* - Fratelli Bocca Editori, Roma-Milano, 1955.

Per i tipi di Bocca è uscito recentemente, a cura di Fernaldo Di Giammatteo, un volume di ricordi del costumista russo Geoges Annenkov. Annenkov ha svolto una non indifefrente attività nel teatro russo prima, a fianco dei giovani intellettuali della scuola di Meyerhold (Eisenstein, Pudovkin, Dovgenko, Tairoff), nel cinema francese poi, legando il suo nome a opere come *Madeimoselle Docteur* di Pabst, *La Ronde* e *Le Plaisir* di Ophuls, *La symphonie pastorale* di Delannoy.

« Vestendo le dive » è un libro di ricordi che non segue né le regole dell'autobiografia né quelle del saggio, ma vuole essere di volta in volta satira, elzeviro, studio psicologico. Ne risulta una sorta di zibaldone, il cui maggior difetto a nostro parere consiste nell'essere venuto alle stampe con almeno quindici anni di ritardo. Infatti la letteratura cinematografica del pettegolezzo, dell'aneddoto (che ebbe una certa fioritura nel periodo '35-38, quando ancora limitato era l'interesse e lo studio per il cinema come fenomeno culturale), è oggi relegata nelle ultime pagine dei settimanali a rotocalco.

Si tratta, per usare un'espressione del Di Giammatteo, di « un sottobosco della letteratura cinematografica ». Il libro di Annenkov, anche se scritto con evidente garbo e intelligenza, non si discosta mai dal tono della « confessione di una persona celebre », che annovera, tra le sue molteplici esperienze, comunanza intellettuale con personalità della statura di un Trozsky, un J. L. Barrault, una Isadora Duncan, un Orson Welles, un Cocteau, un Esenin e cosí via.

Questo ci permette di non indignarci di fronte a frequenti affermazioni e giudizi, apprezzabili solo per l'originalità. Eccone per esempio uno, relativo al cinema italiano:

« ... Eugenia Grandet *di Soldati, un avvenimento di avanguardia per il cinema, un film assai piú innovatore di* Roma città

aperta *e* Paisà *di Rossellini o di* Ladri di biciclette *di De Sica, i quali, pur affrontando soggetti nuovi, conservano immutati i mezzi espressivi, che possono essere afferrati dall'attenzione collettiva: si avvalgono cioè di una scrittura schematica che, nel migliore dei casi, permette di paragonare i film con le spiritose trovate pubblicitarie e, negli altri novanta casi su cento, con i volgari cartelloni dei grandi magazzini...* ».

Quali siano per Annenkov i valori innovatori di *Eugenia Grandet* ci rimane oscuro, né crediamo valga la pena di approfondire.

Sarebbe inutile, come è inutile, alla fine dei conti, dare al volume del costumista russo una qualche importanza, magari limitatamente alla storia del costume.

Umberto Lenzi

I FILM

Casque d'or (Casco d'oro)

Origine: Francia, 1951 - *Produzione*: Speva-Paris Film - *Soggetto*: Jacques Becker, Jacques Companeez - *Sceneggiatura, dialoghi, regia*: Jacques Becker - *Fotografia*: Robert Le Febvre - *Scenografia*: Jean d'Eaubonne - *Musica*: Georges Van Paris - *Montaggio*: Marguerite Renoir - *Attori*: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin, Raymond Bussières, Roland Lesaffre, Odette Barancey, Tomy Corteggiani, Solange Certin, Jacqueline Dane, William Sabater, Ferdinand Trignol, Dominique Dairay, Emile Genevois.

La vena piú autentica della personalità di Becker, contrariamente a quanto vien sostenuto da gran parte della critica ufficiale francese, deve identificarsi in quel filone aspramente realistico dell'autore che trova le sue lontane origini in *Goupi mains-rouges* e il suo culmine stilistico in questo *Casque d'or*. Le altre opere, da *Antoine et Antoinette* a *Edouard et Caroline*, pur denunciando un mestiere solido e talvolta raffinato, non assumono alcuna concreta importanza sul piano della storia, mentre film come *Touchez pas au grisbi* costituiscono tra i due filoni suddetti il piú equivoco dei compromessi. Già altra volta abbiamo avuto occasione di notare come i « divertissements » pseudo-intellettualistici di Becker denunciavano una sostanziale assenza di impegno e un facile adagiarsi in schemi narrativi piuttosto ovii e scontati, valendosi prevalentemente delle indubbie qualità di accorti sceneggiatori e delle risorse recitative di celebrati interpreti. Ed infatti l'anonima « perfezione » rinvenibile in opere come *Edouard et Caroline* ne costituiva anche il piú evidente limite, vietando la piena affermazione autonoma del mondo dell'autore, soltanto a tratti affacciantesi tra le pieghe di una lucida e superficiale arguzia salottiera, con un piglio grottesco decisamente impegnato. *Casque d'or* è di gran lunga la migliore opera di Becker, quella in cui il suo indubbio talento, inteso alla descrizione di un mondo e di un costume, appare vivificato da una ricca umanità e sostanziato da una intima partecipazione umana, in cui il gusto raffinato della descrizione ambientale è assolutamente funzionale nei confronti della vicenda e dei personaggi, in cui l'accento grottesco della sua personalità si fonde puntualmente e si sublima in un impeto drammatico

di pieno rigore. L'essere riuscito ad elevare un qualunque volgare fatto di cronaca nera a dignità stilistica, anche se non sempre pienamente riaffermata, è motivo di non poco merito per Becker, specie in considerazione del fatto che egli ha conseguito un tale risultato senza nulla concedere ad esigenze meramente spettacolari o facilmente emotive. Il film ha una chiusa compattezza, un rigore di gusto, un'intensità drammatica, che fanno pensare al primo Carné, con minori preoccupazioni letterarie e simbolistiche e con minori evasioni estetizzanti, pur in una caratterizzazione psicologica dei personaggi meno ricca e approfondita. Il difetto fondamentale dell'opera consiste infatti in una certa schematizzazione dei personaggi, cui l'autore ha conferito il vivo rilievo della stampa piuttosto che approfondirne l'intima problematica. Essi assumono pertanto la portata e il risalto di documenti di un'epoca e di testimonianza di un costume, perfettamente fusi con l'ambiente, ma non offrono felice e ricca materia di indagine umana. Pur felicemente tipizzati essi assumono un'intensità drammatica al limite tra la umanità dell'esistenza e l'astrattezza del simbolo: sono cioè ricchi di motivi drammatici e umani, ma visti in una prospettiva lontana che ne affievolisce l'intensità senza attenuarne i contorni. Da ciò origina probabilmente un certo tono di freddezza che circola nel film, una distaccata disumanità con cui l'autore guarda personaggi e situazioni componendoli in una sorta di grande affresco di costume. Nel quale un certo accento grottesco, spesso sottinteso e indichiarato, allusivo e indiretto, palese in certi dettagli degli abiti o delle scenografie e in certe battute in « argot » (il cui rilievo è andato purtroppo disperso nello sciatto dialogo dell'edizione italiana, peraltro deficiente anche come tono fotografico), tempera intelligentemente un certo tono rocambolesco, che la vicenda avrebbe in qualche momento potuto assumere, e da cui non è esente nella sequenza della fuga dei due prigionieri dalle mani della polizia e nella sequenza della uccisione del « vilain », che sono le peggiori del film. D'altra parte un tale accento grottesco se per un verso contribuisce ad accrescere il tono di freddezza del film, dall'altro lo investe di una maggiore credibilità, vietandogli di scadere in una significazione genericamente culturale, pur sostenuta da un fermissimo gusto, e permeando di un accento di partecipazione emotiva la crudeltà e la chiusa disperazione del film. In *Casque d'or* la progressione drammatica degli avvenimenti e il conflitto dei personaggi non offre infatti spiragli positivi di sorta: tutto confluisce in una visione del mondo chiusa e dolorosa, su La tematica di un destino assurdo cui grava un destino implacabile. e impossibile, da cui gli esseri inutilmente tentano di evadere, si afferma in questo film, come già in quelli del periodo classico del cinema francese, con un'intensità drammatica senza soste, triste e crudele, che accomuna infine i personaggi in una dolorosa pietà. E se l'atteggiamento dell'autore non è sempre chiaro e intenso in questa condanna che sia anche affermazione di pietà, nondimeno vigile e presente è il suo mondo nell'investire personaggi e situazioni di una precisa significazione. Il film, come si è detto, ha verso la fine battute di una certa stanchezza, quasi che il viluppo melodrammatico minacci di prendere il sopravvento nei suoi aspetti deteriori: ma la sequenza finale, di grande intensità drammatica, di esemplare sobrietà espressiva (per l'assoluta puntualità di impiego degli elementi del linguaggio) e di eccellente rilievo

figurativo e luministico, riporta il film ad un tono di elevata nobiltà che non è compromesso nemmeno da quella inquadratura di « rievocazione » con cui l'opera si chiude, che potrebbe apparire di dubbio gusto, ed invece trae dal suo carattere soggettivo una precisa giustificazione.

Notevolissima per acume di notazioni e precisione di gusto è la descrizione ambientale: un vero affresco dal quale nasce una visione affatto convenzionale della « belle époque » ma balza vivo un mondo con i suoi personaggi disegnati con analitica puntualità. E' evidente la presenza di Becker di tutta una cultura che trova nel suo gusto personale un fattore di assimilazione che le vieta di scadere nell'accademia o nel ghirigoro formale: la composizione figurativa delle inquadrature, di cui ogni elemento è sempre puntuale e funzionale ai fini dell'espressione, e il tono fotografico e luministico di esse richiamano una tradizione pittorica senza decadere nel vuoto formalismo (particolarmente presenti appaiono certe suggestioni di Renoir e Degas), e la struttura della narrazione e la cadenza di esso direttamente risentono di tutta una civiltà letteraria e particolarmente del filone verista di gran fondo dell'ottocento francese. Il che accentua da un lato un certo distacco emotivo dell'autore dalla sua opera, e suggerisce quasi un difetto di « engagement », ma conferisce ad essa, d'altro canto, una dignità culturale assai rimarchevole. Qualche scompenso ritmico è evidente nella cadenza narrativa del film, particolarmente nella seconda parte, ma esso ha pagine di eccellente intensità espressiva anche in dipendenza dell'ottima prestazione degli interpreti, tra cui dominano la Signoret, di una mobilità mimica e di una fantasia di dettagli sorprendente, e Dauphin, che ha abilmente evitata la facile retorica del personaggio. (Eccellenti del resto anche gli altri, con minore evidenza per Reggiani, spesso eccessivamente monocorde): sequenze come il ballo, la rissa, la decapitazione sono destinate a restare come felici esempi, pur in un film di non assoluta compattezza stilistica, di assoluta coerenza di scelta dell'autore dei sentimenti del proprio mondo e dei mezzi per esprimerli, come testimonianze cioè del compiuto risolversi in stilistica di una poetica.

Bad day at Black Rock
(Giorno maledetto)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Dore Schary - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Howard Breslin - *Adattamento*: Millard Kaufman - *Regia*: John Sturges - *Fotografia* (*in Cinemascope e Eastmancolor*): William C. Mellor - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Malcolm Brown - *Musica*: André Previn - *Montaggio*: Newel P. Kimlin - *Attori*: Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Walter Brennan, Dean Jagger, John Ericson, Ernest Borgnine, Lee Marvin, Russell Collins.

L'assillante problema della continua ricerca di una originalità di situazioni narrative e di personaggi, costringe sceneggiatori e registi ad elucubrazioni cerebrali sconfinanti nell'assurdo. E ciò appare tanto piú risibile quando si pensi che l'originalità « a priori » di una vicenda e dei personaggi non garantisce alcuna dignità artistica e culturale, e

nemmeno alcuna attrattiva spettacolare, poiché il rapporto gnoseologico tra opera e spettatore si attua sempre attraverso una forma che condiziona ogni genere di emozione, anche sul piano psicologico. In *Bad day at Black Rock* il desiderio degli sceneggiatori e del regista di mantenere intatto il piú a lungo possibile il fascino di un certo mistero che aleggia sulla vicenda, li ha indotti a dilazionarne l'acme drammatico in un andamento elusivo e stanco, in una dispersione di annotazioni e di battute, che hanno finito col compromettere del tutto ogni interesse pur meramente psicologico. Il gioco, troppo a lungo protratto è soprattutto troppo presto scoperto, finisce con l'apparire fatuo e irritante: l'atmosfera di mistero che circonda l'arrivo del personaggio centrale, di una certa tensione emotiva anche se del tutto esteriore, è destinata a rivelarsi un espediente piuttosto facile, per il conseguimento di una certa originalità di impostazione, e quindi a dissolversi, non appena appare evidente che per la conservazione di essa rimangono del tutto indefiniti il carattere dei personaggi e la narrazione si attarda e si svirilisce in vaghe divagazioni ambientali o in diversivi del tutto pleonastici. I caratteri dei personaggi sono infatti generici e convenzionali, né il dramma della paura, sentimento dominante per diverso aspetto in tutti i personaggi del film raggiunge mai una approfondità umanità, preferendo gli autori baloccarsi in meccaniche soluzioni di una certa suggestione spettacolare (basti pensare alla sequenza dell'inseguimento delle auto). Cosí pure il motivo fondamentale dell'evolversi della paura in coraggiosa accettazione di un dovere da parte del protagonista, e in rimorso da parte di alcuni esponenti della banda, perde ogni autentico significato e valore drammatico per la facilità e la convenzionalità con cui sono attuati. Tutti gli elementi piú intrinsecamente umani della vicenda sono andati pertanto dispersi, e nel film è rimasta soltanto una struttura narrativa che mostra spesso la corda e, appesantita da un ritmo stanco ed anonimo, finisce col perdere ogni residuo interesse. Forse conscio di questo, il regista ha creduto di riaccendere l'interesse dell'opera con un finale di esteriore concitazione in cui, a prescindere dalla grossolana incredibilità di certi effetti, essa decade al vieto livello di un tono avventuroso eminentemente plateale. La stanchezza di ritmo del film è accresciuta dal cinemascope, cosí piattamente impiegato da risolversi in un fattore di lentezza e di monotonia, mentre l'assoluta casualità di ogni elemento dell'inquadratura testimonia l'assenza di un coerente criterio di scelta negli elementi determinanti l'immagine. Né impiego piú funzionale hanno gli elementi sonori o il colore, volti al conseguimento di facili effetti.

In quanto alla interpretazione di Tracy, essendo quella degli altri interpreti del tutto trascurabile, essa ripropone per l'ennesima volta una interessante analogia con l'esperimento Kulesciof-Pudovchin: nel senso che una certa suggestione fisica dell'attore, abilmente combinata a quelle integrazioni psicologiche che inevitabilmente genera il montaggio nello spettatore, suscita in lui la illusione di una abilità dell'interprete, che, se intesa come varietà di gioco mimico e come intensità espressiva, è per buona parte inesistente.

Tracy aveva fornito, in *The sea of grass* di Kazan o in *Broken lance* di Dmytryk, prestazioni recitative di ben piú ricca sensibilità e di ben piú fertile inventiva: qui l'efficacia psicologica del suo personaggio è frutto di qualità fisiche e di un indubbio mestiere mai sostanziati però da una intensa dramma-

ticità. La progressiva ossessione della paura era stata resa ben piú efficacemente da Cooper in *High noon* di Zinneman, al quale si è voluto avvicinare, ma in senso del tutto esteriore e per qualche analogia formale, questo *Bad day at Black Rock.* In cui è invece del tutto assente un qualunque impegno di un'autore: il che priva il film di una dignità anche meramente artigianale.

The last time I saw Paris
(L'ultima volta che vidi Parigi)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: M.G.M. - *Produttore*: Jack Cummings - *Soggetto*: basato sul racconto « Babylon revisited » di Francis Scott Fitzgerald - *Adattamento e sceneggiatura*: Julius J. e Philip G. Epstein, Richard Brooks - *Regia*: Richard Brooks - *Fotografia (in Technicolor)*: Joseph Ruttenberg - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Randall Duell - *Musica*: Conrad Salinger - *Supervisione della musica*: Saul Chaplin - *Montaggio*: John Dunning - *Attori*: Elizabeth Taylor, Van Johnson, Walter Pidgeon, Donna Reed, Eva Gabor, Kurt Kasznar, George Dolenz, Roger Moore, Sandra Descher, Celia Lovsky.

Nelle opere di Scott Fitzgerald, contrariamente a quanto accade in quella di altri autori dello stesso periodo, non sono gli europei alla conquista dell'America, ma gli americani alla conquista dell'Europa. Ed esse, per il ricchissimo mondo di personaggi, per la acutezza di notazioni e per la vitalità drammatica, potrebbero offrire occasione fecondissima a film non soltanto di grande efficacia drammatica ma di estrema importanza sul piano del costume. Gli snobs di Fitzgerald altro non sono che tragiche viventi contraddizioni tra l'istintività avventurosa propria di un mondo giovine in evoluzione e la raffinata stanchezza di un altro giunto da una estrema consapevolezza e ad una maturazione interiore permeata di un'angosciosa problematica. Esseri scontenti e bruciati, in tragica contraddizione con se stessi, essi vivono in un mondo che credono di dominare, ma che in realtà non comprendono affatto e dal quale finiscono con l'essere ossessionati: da ciò i loro tentativi impossibili di evasione, nell'alcool o nel suicidio, cioè nel fallimento di una autenticità piena e di una coerenza etica. Nonostante che talune precedenti prove del regista Brooks potessero autorizzare a credere a una certa attenta sensibilità e ad una certa fertilità inventiva, le fervide occasioni della narrativa di Fitzgerald sono andate del tutto disperse in questo film che si muove nell'atmosfera grossolana e risibile del fumetto. Nella totale assenza di ogni autentico tentativo di reinvenzione dei personaggi, Brooks non è riuscito nemmeno a cogliere le piú facili suggestioni del testo letterario. e alla Parigi fascinosa e misteriosa del romanziere ha sostituito un'ambiente anonimo e convenzionale, a metà tra la cartolina illustrata e la scenografia da rivista; ai suoi personaggi tormentati dalle contorte psicologie, altri di esteriore e vuota concitazione. Sono andati quindi del tutto dispersi il conflitto tra i personaggi e l'ambiente, la loro inadeguatezza a vivere sia nella bohême che nell'alta società, le cause del loro modo di vivere inautentico e casuale tutto giocato su suggestioni epidermiche e momentanee. Di conseguenza i personaggi del film, privi di ogni consistenza psicologica e di un coe-

rente rapporto ambientale, privi cioè di una precisa condizione umana, finiscono con l'apparire dei malati di mente e di nervi che si abbandonano senza motivo ad azioni inconsulte ed assurde e che grottescamente si agitano senza una ragione, o, al contrario, risultano vuoti manichini privi di originalità.

La successione degli avvenimenti drammatici è nel film sempre casuale e arbitraria, meccanici gli sviluppi delle situazioni, gratuite e forzate le soluzioni. Mai l'impiego degli elementi di linguaggio rivela autentiche intenzioni espressive e mai il clima del film raggiunge una dignità anche meramente culturale.

Naturalmente la prestazione degli interpreti non poteva non risentire di una simile genericità di impostazione e di una simile assenza di un coerente criterio stilistico: la Taylor e Van Jonhson, quest'ultimo pur con qualche passaggio mimico efficace, appaiono spesso interdetti di fronte alle contorte psicologie dei personaggi loro affidati e la loro recitazione decade spesso nel piú trito mestiere.

The long gray line
(La lunga linea grigia)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Columbia Pictures - *Produttore*: Robert Arthur - *Soggetto*: basato sul romanzo « Bringing up the brass » di Marty Maher e Nardi Reader Campione - *Sceneggiatura*: Edward Hope - *Regia*: John Ford - *Fotografia (in Cinemascope e Technicolor)*: Charles Lawton - *Scenografia*: Robert Peterson - *Musica*: Morris Stoloff, George Duning - *Montaggio*: William Lyon - *Attori*: Tyrone Power, Maureen O'Hara, Robert Francis, Donald Crisp, Ward Bond, Betsy Palmer, Phil Carey, William Leslie, Harry Carey, jr., Patrick Wayne, Sean McClory, Peter Graves.

Che la storia del cinema sia interamente da riscrivere e che nella nuova prospettiva in cui vanno considerati autori e opere, Ford sia tra quelli piú bisognosi di una totale revisione, è verità talmente scontata da non aver bisogno di conferma. E' augurabile, infatti, che una tale nuova prospettiva di una storia del cinema come arte tenga presente essenzialmente i fatti stilistici, dimenticando, o ponendo in secondo piano, gli elementi di ordini ideologico culturale linguistico e tecnico che troppe volte ormai hanno determinato giudizi del tutto errati e fatto considerare come valori universali e fondamentali elementi del tutto occasionali o contingenti.

E' evidente che una simile « nuova » storia del cinema dovrà iniziare « ex novo » nella considerazione del fatto filmico come arte, ridimensionando totalmente la valutazione critica di autori ed opere e ignorando del tutto quelle che, pur considerate fino ad oggi come capolavori o quasi, non meritano viceversa alcuna considerazione (e valga, uno per tutti, l'esempio di *Ekstase* di Machaty). Naturalmente ciò non significa che una prospettiva storica debba ignorare o sottacere quei valori complementari, che possono in taluni casi apparire come significativi e importanti. E' evidente infatti che esistono film a cui manca una precisa coerenza stilistica, ma che hanno una significativa importanza sul piano della cultura del costume della tecnica e in definitiva della storia.

Come si è detto Ford è probabilmente uno degli autori nei confronti del quale piú severi saranno

i risultati di una revisione critica: e non soltanto perché gran parte delle sue numerosissime opere sono del tutto insufficienti sotto un profilo stilistico, ma anche perché le sue opere piú celebrate, come ad esempio *Ombre rosse,* appaiono notevolmente supervalutate.

Non è difficile infatti rinvenire in tutte le opere di Ford, a fronte di un abilissimo mestiere uso a sfruttare al massimo tutte le suggestioni psicologiche dell'immagine filmica, una sostanziale deficienza di gusto e di equilibrio espressivo, una tendenza cioè a caricare i toni della narrazione e a forzare i caratteri ai limiti del grottesco e della caricatura, per conseguire i piú vistosi effetti spettacolari. Un vivo senso dell'immagine e una notevole immediatezza ed impeto espressivi costituiscono indubbie qualità fondamentali dell'autore, ma è evidente, anche nelle sue opere migliori, un suo soggiacere a suggestioni facili ed esteriori e a concessioni di ordine spettacolare, e un suo ricercare le origini delle emozioni in fattori spesso deteriori, di facile romanticismo o di concitata e melodrammatica emotività. D'altra parte, quando l'autore cerca di sostanziare i suoi personaggi con ricerche di ordine culturale, il piú delle volte cade nella cattiva letteratura, a tutto danno della loro problematicità e del loro significato umano. Questo complesso di considerazioni costituisce la fondamentale ragione che ci ha indotto a considerare *The quiet man* l'opera stilisticamente piú coerente di Ford, quella cioè in cui una certa gagliarda vena umoresca dell'autore, velata a tratti di accenti malinconici, si afferma con maggior coerenza e autenticità: l'unica forse in cui anche taluni squilibri di gusto trovano una loro funzionalità in una cadenza ritmica e in una composizione figurativa che puntualmente esprimono un clima da antica ballata. Questo film vorrebbe essere, in un certo senso, l'ideale continuazione di *The quiet man,* ma di esso non ha la cadenza gioiosa, l'impeto narrativo, l'affettuosa partecipazione emotiva dell'autore. Il quale ha evidentemente lavorato « a freddo », largamente valendosi di richiami mnemonici alle sue opere precedenti, in una sostanziale assenza di autenticità: ciò appare particolarmente evidente nel fatto che l'accademia militare che avrebbe dovuto costituire l'autentico protagonista del film, è invece soltanto un generico e anonimo sfondo ambientale, tutto intriso di elementi retorici e melodrammatici, sostanzialmente avulso dal dramma dei personaggi. Non è pertanto da stupirsi se la figura del protagonista, priva di un « background » ambientale che avrebbe dovuto essere assolutamente essenziale, risulti cosí convenzionale e retorica e che gli accenti piú autentici di essa siano quelli caricaturali e grotteschi, che piú estranei avrebbero dovuto risultare alla essenza del personaggio stesso. Il legame che collega il protagonista all'ambiente è del tutto esteriore, per divenire addirittura risibile negli altri personaggi; e di conseguenza cadono i motivi essenziali del suo carattere e i termini fondamentali dei suoi conflitti. Convenzionali o forzati divengono i suoi atteggiamenti poiché manca il fondamento di essi che avrebbe dovuto radicarsi nella identificazione dell'umanità del protagonista con un ideale di cui l'accademia è ad un tempo il simbolo e la continua e concreta presenza. Questa la ragione per cui, con il procedere della narrazione, il personaggio diviene sempre piú convenzionale e retorico, scade di umanità per assumere una veste trasparente e falsa di simbolo, con cui contrastano d'altra parte la corposità caricaturale di certe figure di contorno, quali il maestro d'ar-

mi o il padre, che richiamano subito alla mente certe ormai caratteristiche figure fordiane, e che stridono nel clima del film non riuscendo ad inserirvisi. E del resto anche il personaggio della moglie, evidente derivazione di quello di *The quiet man,* suona falso e di maniera, inserito come elemento esteriore di contrasto, piuttosto che dettato da intime necessità, e del tutto sfornito di una autentica problematica. Così tutte le figure di contorno o appaiono prive di ogni rilievo umano, o sono sommariamente caratterizzate in termini di un rilievo generico e bozzettistico. Da una tale superficiale aderenza dell'autore alla materia narrata nascono il tono didascalico e la stanchezza narrativa del film, il cui sviluppo drammatico è regolato secondo una linea tematica freddamente prestabilita piuttosto che nascere da un intimo approfondimento della umanità di personaggi e situazioni. Ed infatti il procedere stanco e casuale della narrazione rende sempre maggiormente evidenti i difetti strutturali del film. Nel quale l'uso degli elementi di linguaggio, anonimo e quasi sempre indipendente da intime ragioni espressive, denuncia la stanchezza inventiva dell'autore, aggravata da preoccupanti deficienze ritmiche e da evidenti squilibri. Dopo un inizio abbastanza felice in cui un certo tono grottesco sembra concretarsi in notazioni piuttosto acute e significative (tra cui particolarmente gustose quelle dell'incontro di boxe) il tono del film diviene pesante ed asmatico e il suo andamento lento e retorico. L'impiego del cinemascope aggrava tali deficienze ritmiche e diviene pretesto per ricerche figurative spesso fine a se stesse, e che non vanno comunque al di là di una mera correttezza artigianale, peraltro spesso compromessa da un impiego del colore e da una composizione figurativa tendenti alla piú piatta oleografia.

Qualche inquadratura, come quella in controluce dei due sposi che dal buio della chiesa escono nel sole, rivela un piú cosciente impiego da parte dell'autore dei mezzi espressivi, ma in genere la nota dominante è quella di una assoluta casualità di scelta da parte dell'autore e di un suo adagiarsi in schemi facili e risaputi. Anche la prestazione degli interpreti, particolarmente di Power e della O'Hara, risente nella sua genericità e mancanza d'intensità, della scarsa partecipazione dell'autore, alla cui assenza di autenticità deve come sempre farsi risalire, nell'assenza di un coerente criterio stilistico, il tono anonimo e dispersivo del film.

Beau Brummel (Lord Brummell)

Origine: Gran Bretagna, 1954 - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Sam Zimbalist - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Clyde Fitch - *Sceneggiatura*: Karl Tunberg - *Regia*: Curtis Bernhardt - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Oswald Morris - *Scenografia*: Alfred Junge - *Costumi*: Elizabeth Haffenden - *Musica*: Richard Addinsel - *Montaggio*: Franck Clarke - *Attori*: Stewart Granger, Elizabeth Taylor, Peter Ustinov, Robert Morley, James Donald, James Hayter, Rosemary Harris, Paul Rogers, Noel Willman, Peter Dyneley, Peter Bull.

Il cinema attende ancora un'opera importante, sul piano della dignità se non dell'arte, sulla vita di uno dei grandi « snobs » della storia o della letteratura, Brummel, Lafcadio, Vance, Usher, Wilde,

Proust-Marcello. Come attende ancora un film ricco di significazione umana ed artistica sull'ambiente dei ricchi e degli «snobs», visti cioè non come un oggetto di facile satira ma come drammatici protagonisti di un mondo al tramonto. Sotto un tale profilo anche il personaggio di Brummel avrebbe potuto assumere un rilievo drammatico e una « attualità » palpitante: pur di umili natali, o forse proprio a causa di questi, Brummel è l'esponente di un mondo frivolo e galante in dissoluzione e al tempo stesso di un arrivismo avventuriero aderente allo spirito dei tempi nuovi bonapartiani. Della contraddizione di un'epoca di transizione, in cui la nostalgia delle chiacchiere salottiere e della polverosa incipriatura delle parrucche cozzava contro lo anelito impetuoso di un macchinismo industriale prepotentemente nascente e il premere ansioso di nuove classi, Brummel, Lord di ignote origini, raffinato esteta inseguito dai creditori, cultore di profumi e di eleganze non meno che di incarichi e di prebende, assume addirittura un valore di simbolo, che evade dalla limitata importanza storica della sua persona.

Non uno di questi interessanti significati del personaggio è stato posto in luce nel film, i cui autori hanno preferito adagiarsi nei comodi e disgustosi schemi del romanzo di appendice o della oleografia popolare. Una sorta di romantico eroe e di onesto e irreprensibile consigliere di governo, forse perfino troppo grande per i regnanti cui era vicino; un pallido esteta di lucida genialità, esperto di armi e di cavalli; un eroe byroniano anticipatore di Wilde: questo è l'ibrido personaggio che il film avrebbe voluto descrivere, e di cui naturalmente ha offerto soltanto gli spunti piú grossolani e deteriori nonostante un certo impegno interpretativo di Granger.

Del tutto mancata la descrizione del personaggio centrale, ridotto a un eroe da fumetto, arbitraria, generica e convenzionale risulta anche la descrizione di un'epoca e di un costume, avvilita in un tono veramente oleografico in cui l'elemento cromatico denuncia un'esteriore e irritante sontuosità.

La scelta degli elementi della inquadratura, il ritmo del montaggio, gli elementi sonori, obbediscono ad esigenze di ordine vacuamente spettacolare anziché esprimere un preciso giudizio dell'autore sulla materia narrata: e non è da stupirsi se la struttura narrativa del film denuncia continui squilibri e fratture, e se l'andamento drammatico della narrazione decade in una monotonia senza un fremito di autentica emozione.

I personaggi sono tutti convenzionali manichini senza umanità e senza problematica, e la vicenda è un succedersi di pretesti per ricerche di ordine formale, come nelle sequenze della caccia e della festa, o per suggestioni emotive melodrammatiche e retoriche, come nelle sequenza della disputa tra il principe e Brummel e della morte di quest'ultimo. E i rari spunti felici del fim annegano subito nel tripudio del colore vistoso o nella grossolanità degli effetti e dei colpi di scena.

Nino Ghelli

LA TELEVISIONE

La porta chiusa

Commedia di Marco Praga - *Attori*: Evi Maltagliati, Liliana Roveri, Marcello Giorda, Giancarlo Sbragia, Ernesto Calindri, Augusto Mastrantoni, Loris Gafforio, Adriana De Cristoforis - *Regia*: Claudio Fino.

L'atmosfera cosí falsamente pura e morbosa che caratterizza il dramma di Marco Praga sarebbe stata resa alla perfezione mercé la ottima interpretazione di Evi Maltagliati, se a lei non si fossero affiancati il Calindri, per nulla convincente nel ruolo dell'ex amante, padre del figlio della colpa, lo Sbragia e il Giorda, assolutamente non veri e sofferti come personaggi e se dietro le telecamere, a dirigere e decidere sulle inquadrature (quasi sempre mal composte) e gli attacchi (quasi sempre sbagliati) non ci fosse stato Claudio Fino, il quale pure vanta un bel primato, rispetto ai suoi colleghi, nella regia di lavori televisivi.

Kean *o* Genio e sregolatezza

Commedia di Alessandro Dumas - *Attori*: Vittorio Gassman, Valeria Valeri, Annamaria Ferrero, Mario Feliciani, Dina Sassoli, Luigi Vannucchi, Giulia Basetti, Raffaele Giangrande, Marcello Bertini, Mirella Castiglione, Mario Maranzana - *Regia*: Vittorio Gassman e Luciano Lucignani.

Un discorso più lungo ed impegnativo richiede il « Kean » di Dumas dato alla TV da Vittorio Gassman, trattandosi di uno dei pochi casi in cui il critico può conoscere il criterio d'impostazione del lavoro attraverso le parole stesse dell'interprete e regista.

Nel « Kean » edito da Cappelli sono infatti raccolte *alcune note per la regia,* dovute al Gassman e al Lucignani; iniziativa lodevolissima che andrebbe ripresa e seguita per tutti i lavori teatrali degni di rilievo che vengono portati sulle scene e, perché no, anche per i migliori film e i migliori lavori televisivi.

In queste note che contengono i principi seguiti anche per lo allestimento televisivo dell'opera, il Gassman, parlando del criterio di interpretazione dell'opera stessa, contrappone una interpretazione diremmo pedestre e fedele al testo « *che ha il compito di tradurre sulla scena, in forme e modi tali da spiegarne tutta la sostanza, un mondo poetico i cui valori siano già realizzati nel testo letterario* » a quella che invece cerca « *di creare una spettacolo servendosi d'un materiale che si ritiene idoneo a suggerire alcune significazioni* ».

Il che equivale a dire che il Gass-

man contrappone un criterio interpretativo ad un criterio di traduzione e di ricreazione del testo: ed egli afferma di essersi servito di quest'ultimo per il « Kean ».

Ne è venuto fucri uno spettacolo teatrale eccellente, che ha fatto giustamente parlare di « grande arte » quale da tempo non si vedeva sulle scene.

Il Gassman servendosi di un « *materiale idoneo* » a suggerire le *sue significazioni* ha dato vita al suo Kean, perché ha tradotto, cioè ha svisato, trasformato, ricreato il testo già esistente per esprimere se stesso, la sua arte, la sua poesia.

E che questo sia il significato della sua interpretazione-traduzione del « Kean » lo dice a chiare lettere allorché afferma che « *l'interprete critica l'autore, pone la sua opera in* luce diversa, *corregge, diremmo, certe "idee correnti", per dirla alla maniera di Flaubert, che gli sembrano errate e invecchiate* ».

Ora è possibile che il Gassman non si sia accorto, allorché gli è stato proposto ed egli ha accettato, di dare il *suo* Kean alla Televisione, che se la sua opera era stata veramente un'opera d'arte, se attraverso di essa si era compiutamente espresso, ciò lo si doveva al fatto che egli si era servito di un mezzo espressivo, il teatro, il cui linguaggio egli conosceva alla perfezione?

E che perciò alla televisione, altra forma di spettacolo con sue leggi, sue condizioni fenomenologiche e psicologiche, il problema si poneva in altri termini, se non si voleva rischiare di offrire un « Kean » ibrido, senza sesso, privo di quella forza espressiva che solo poteva dargli un nuovo linguaggio, quello appunto della TV?

Si trattava di colare l'oro fuso della sua splendida arte in un nuovo stampo, altrimenti l'oro si sarebbe solidificato assumendo le forme piú imprecise e piú impreviste. E poiché l'arte non è il regno dell'imprevisto, il risultato è stato decisamente di non-arte.

L'Olivier aveva dato sui palcoscenici di tutto il mondo « Amleto » allorché si decise a portarlo sullo schermo. Eppure non si sentì legato alla interpretazione che ne aveva offerto fino a quel momento. Si pose il problema del nuovo stampo, della nuova forma, del nuovo linguaggio, e il suo Amleto è stato una grande opera cinematografica.

Gassman potrebbe obiettarmi che Olivier aveva a che fare con il cinema che ha già un suo linguaggio, ma con la TV è un'altra cosa, perché ancora nessuno sa dirci in che cosa consista il linguaggio televisivo. Al che gli si può rispondere che ciò è vero soltanto in parte.

Se non si sa ancora bene in che cosa consista la TV è perché il più delle volte non si trova conveniente il capirlo e l'ammetterlo. E' cosí comodo saccheggiare il teatro e il cinema, perché spremersi le meningi?!... Eppure almeno una cosa dovrebbe essere chiara, che la TV non è né teatro, né cinema; quindi si faccia qualunque tentativo, qualunque esperimento purché non abbia nulla a che fare col teatro e col cinema. Quel giorno il linguaggio televisivo comincerà a nascere e a formarsi cosí, naturalmente; e allora ci si accorgerà che, in fondo, di molti elementi già si era in possesso per iniziare a formulare sistemazioni teoriche dei problemi del linguaggio televisivo, cosí come ho cercato di dimostrare in un saggio pubblicato tempo addietro su questa stessa rivista.

Il Gassman avrebbe potuto anche fallire nel tentativo di « tradurre » televisivamente il « Kean », ma tutti gli avremmo dato atto del coraggio dell'iniziativa; e poi era anche possibile che con la sua sensibilità, e con un po' di studio, egli

ci desse un'opera valida, la prima vera opera televisiva.

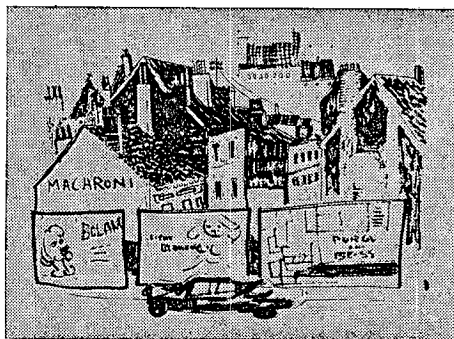
Se personalità come lui rinunziano a « tentare », la televisione italiana si nutrirà ancora per molto sui magri pascoli della letteratura teatrale e cinematografica.

Eppure nelle stesse *Note* troviamo i presupposti per una sana impostazione del Kean alla TV, e precisamente là dove, parlando del lavoro dice: « *Si tratta d'un dramma che ha per protagonista, unico e solo l'attore, la vita e l'arte dell'attore, che offre al lettore un personaggio visto in tre diverse posizioni psicologiche, quando è sincero, quando finge e quando recita. Davanti allo spettatore, al trittico si aggiunge una quarta posizione, quella dell'attore che interpreta la parte di Kean.*

E quando, come nella nostra edizione, la responsabilità dello spettacolo è condivisa da un attore e da un regista, la situazione si complica maggiormente; e non abbiamo fatto cenno nel calcolo di queste successive "deformazioni" della riduzione di Sartre e della versione italiana, a sua volta adattamento della riduzione ».

Bastava far rientrare — proseguendo il ragionamento — nel *calcolo delle deformazioni* anche il nuovo fattore che si aggiungeva ai precedenti, lo schermo televisivo, e ne sarebbe venuto fuori qualcosa di buono.

Invece — come abbiamo già detto — questo non è avvenuto e il « Kean » trasmesso per televisione va annoverato fra quelle opere sbagliate delle quali non conviene fare l'analisi per tentare di darne un giudizio critico.

A. d'A.

VITA DEL C. S. C.

Il 5 novembre 1955 hanno avuto inizio le lezioni presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Delle numerosissime domande pervenute per l'Anno Accademico 1955-56 ne sono state prese in considerazione 287; i candidati ammessi agli esami, dopo il primo spoglio, sono stati 118 e fra questi gli studenti ammessi al Centro sono stati 64 (fra cui 13 stranieri) distinti nelle sette Sezioni di: Regìa, Recitazione, Direzione della Produzione, Ottica, Fonica, Scenografia, Costume.

Le Commissioni di esame erano cosí composte:

Regía:

Alessandro Blasetti (Presidente); Federico Fellini; Nino Ghelli; Renato May; Fausto Montesanti; Giorgio Prosperi; Carl Vincent - Segretario Commissione: Fausto Montesanti.

Recitazione:

Luigi Zampa (Presidente); Guido Cincotti; Raja Garosci; Carlo Nebiolo; Dina Perbellini; Carlo Tamberlani - Segretario Commissione: Guido Cincotti.

Direzione della produzione:

Antonio Jannotta (Presidente); Valentino Brosio; Guido Cincotti; Massimo Ferrara; Enrico Giannelli - Segretario Commissione: Guido Cincotti.

Ottica

Gaetano Ventimiglia (Presidente); Antonio Appierto; Libero Innamorati; Romano Mergè; Giulio Monteleoni; Carlo Nebiolo; Piero Portalupi; Lamberto Prioreschi - Segretario Commissione: Romano Mergè.

Fonica

Libero Innamorati (Presidente); Antonio Appierto; Romano Mergè; Giulio Monteleoni; Carlo Nebiolo; Piero Portalupi; Lamberto Prioreschi; Gaetano Ventimiglia - Segretario Commissione: Romano Mergè.

Scenografia

Virgilio Marchi (Presidente); Mario Chiari; Alessandro Manetti; Antonio Valente; Francesco Paolo Volta - Segretario Commissione: Francesco Paolo Volta.

Costume

Alessandro Manetti (Presidente); Mario Chiari; Virgilio Marchi; Antonio Valente; Francesco Paolo Volta - Segretario Commissione: Francesco Paolo Volta.

Sono stati ammessi al frequentare il C.S.C., per il primo corso dell'anno accademico 1955-56, i seguenti allievi:

Recitazione

Effettivi:

Angelucci Antonio; Battaglia

Rik; Canzi Vanda Rosalia; Cerioni Giorgio; Chianetta Mara; De Luca Lorella; Denise Cristina; Mattioli Luisa; Mauro Jolanda; Mensa Angela; Mustari Anna Maria; Panetta Maria Eleonora; Peccerillo Edoardo; Pieri Paolo; Ravaioli Isarco.

Uditrice straniera:
Amerstorfer Elena (*Austria*).

Regía

Effettivi:
Carnimeo Nicola Giuliano; Gastaldi Ernesto; Maestranzi Silvio; Pariante Roberto; Valerii Antonio.

Uditori italiani:
Celli Carlo; Sacchi Giuseppe.

Segretaria edizione:
Monari Anna Maria.

Uditori stranieri:
Andrews Eric (*Grecia*); Bulajic Veljko (*Jugoslavia*); Calantzis Atanasio (*Grecia*); Colosof Tersichori (*Grecia*); Cutrubussis Panajotis (*Grecia*); Garcia Marquez Gabriel (*Colombia*); Gonzales Moreno Alvaro (*Colombia*); Tavares Gerson (*Brasile*); Veenman Alma (*Olanda*).

Direzione produzione

Effettivi:
Alfarano Michele; Di Donato Gianfranco; Govoni Armando; Paolucci Ermete; Scriponi Saverio.

Uditori italiani:
De Asmundis Guido; Garzarelli Antonino; Maccioni Piero; Minore Vito; Picchione Rodolfo.

Scenografia

Effettivi:
Frascà Fortunato; Prosperi Guido.

Uditore italiano:
Saviane Ercole.

Costume

Effettivi:
Baldasserini Gualtiero; Udina Maria Grazia.

Uditrici italiane:
Deriu Giulia; Marzot Vera; Sammaciccia Angela; Tambini Maria Bona.

Ottica

Effettivi:
Alimena Franco; Morbidelli Pietro; Sampietro Mario; Scardovì Mario; Spina Alessandro; Vettore Luigi.

Uditore italiano:
Sofia Gioacchino.

Uditori stranieri:
Kalivas Evangelo (*Grecia*); Radax Ferry (*Austria*).

Fonica

Effettivi:
Tassoni Giuseppe.

Uditore straniero:
Vassilopulos Giovanni (*Grecia*).

Al secondo corso delle rispettive sezioni sono stati ammessi, dopo aver superato gli esami di primo anno, i seguenti allievi:

Recitazione

Effettivi:
Benois Alberto; Carravieri Giuliana; Cianci Antonio; Cobelli Giovanna; Criscuolo Anna Maria; Fabriani Ettore; Falcier Giulio; Guida Wandisa; Montalbano Renato; Scotti Andrea.

Uditore straniero:
Tabbara Adnan (*Libano*).

Regía

Effettivi:
De Stefano Marcello; Lenzi Umberto; Milani Giampiero; Rossetti Franco.

Segretarie edizione:
Ferrero Bona; Montanari Leda.

Uditori stranieri:
Bose Amit (*India*); Kartalis Demetrios (*Grecia*); Klalil Shawki (*Egitto*); Kubelka Peter (*Austria*); Molina Castellon Alfredo (*Spagna*).

Direzione produzione

Effettivi:
Ceccarelli Luigi; Cirinnà Corrado; De Rita Massimo; Giommarelli Alberto; Longo Piero.

Scenografia

Effettivi:
Scalco Piergiorgio.

Ottica

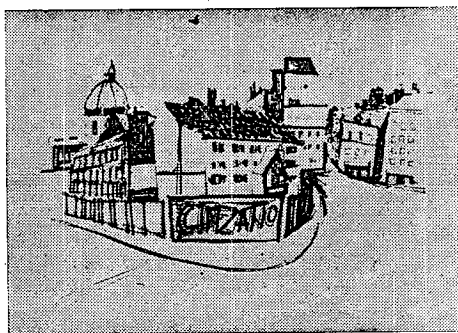
Effettivi:

Achilli Sante; Puglisi Piero; Sciarra Angelo.

Uditori stranieri:

Barindra Saha (*India*); Gruskin Ralph (*Sud Africa*); Kalogeratos Gerassimos (*Grecia*); Kundu Mohan Murari (*India*); The Hoan Tjiang (*Indonesia*).

Il Corpo Insegnanti per l'Anno Accademico 1955-56 è così formato:

Alessandro Blasetti (*Regìa*), Valentino Brosio (*Organizzazione della produzione*), Guido Cincotti (*Cultura generale e cultura cinematografica*), Domenico De Gregorio (*Lingue straniere*), Massimo Ferrara (*Diritto*), Adriana Fusco (*Pianoforte*), Raja Garosci (*Danza*), Nino Ghelli (*Critica ed estetica cinematografica*), Enrico Giannelli (*Economia e Statistica*), Antonio Giurgola (*Amministrazione*), Libero Innamorati (*Fonica*), Renato Magini (*Educazione fisica*), Alessandro Manetti (*Costume*), Virgilio Marchi (*Scenografia*), Guido Marpicati (*Impianti sviluppo e stampa*), Renato May (*Teoria del film*), Giulio Monteleoni (*Fotochimica - Tecnica colore*), Fausto Montesanti (*Storia del cinema illustrata con proiezioni*), Giulio Niederkorn (*Organizzazione della produzione: per la sezione di regìa*), Gino Parolini (*Acustica ambientale*), Dina Perbellini (*Dizione*), Lamberto Prioreschi (*Fotochimica*), Giorgio Prosperi (*Soggetto e sceneggiatura*), Maria Rosada (*Montaggio*), Euclide Santoli (*Trucco*), Carlo Tamberlani (*Recitazione*), Antonio Valente (*Scenotecnica*), Gaetano Ventimiglia (*Ripresa ottica*), Carlo Vincent (*Storia del cinema*), Paolo Volta (*Effetti scenici*).

// BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

diretta da GIUSEPPE SALA

INDICE GENERALE DEL VOLUME XXII

(Annata 1955)

a cura di GUIDO CINCOTTI

(Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina)

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1955

Indice per materie

Generalità e varie

Estetica, teoria

Critica e storia

Recitazione, attori

Cinema e letteratura

Documentario

Libri e bibliografie

Film e filmografie

Quaderni speciali

Rubriche

Tavole fuori testo

Disegni

Indice per autori

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441